

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta

Disertační práce

2011

Marie Frolíková

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav germánských studií

Marie Frolíková

Topos moderny a existencialistický diskurs
v románech Wolfganga Koeppena

The Topos of Modernity and the Existentialist
Discourse in the Novels of Wolfgang Koeppen

Der Topos der Moderne und der existentialistische
Diskurs in den Romanen Wolfgang Koeppens

(Eine Untersuchung der Romane Wolfgang Koeppens unter besonderer
Berücksichtigung des existentialistischen Diskurses)

Disertační práce

Doc. PhDr. Milan Tvrdík, CSc.
2011

„Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného než vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

Danksagung

Ich danke Herrn Dozent Tvrdík und Herrn Professor Weinberg für die Anleitung und die Hilfe bei dem Verfassen der Dissertation. Frau Professor Todorow und den Professoren der Universitäten in Brünn, Olmütz und Breslau gehört mein Dank für die kritischen Anmerkungen während der Admoni-Workshops. Ich danke ferner Herrn Dr. Tilmann Ochs für einen wertvollen Hinweis auf die Koeppen-Bibliothek. Ein weiterer Dank gilt der Karlsuniversität in Prag für die Gewährung des Stipendiums und der finanziellen Mittel im Rahmen der Projektförderung, dem DAAD für die Gewährung der finanziellen Mittel für drei Forschungsaufenthalte an der Universität in Konstanz und einen Teil des Studiums in Prag und der Universität in Köln für die Finanzierung eines Forschungsaufenthaltes in Köln und die Einladung zur Teilnahme an dem IDEE-Workshop. Ferner danke ich den Mitarbeitern des Fachbereiches Germanistik der Universität in Konstanz und den Mitarbeitern des Instituts für Deutsche Sprache und Literatur der Universität in Köln für die Ermöglichung der Forschungsaufenthalte mitsamt der Nutzung der Universitätsbibliotheken sowie die Gastfreundschaft und dem Institut für Germanische Studien der Karlsuniversität in Prag für die Vermittlung der Möglichkeit des Studiums an den genannten deutschen Universitäten und die Sicherung meiner wissenschaftlichen Mitarbeit an dem internationalen Projekt „Ein literarischer Atlas Europas“.

Meinen Eltern danke ich schließlich für ihre Geduld und Hilfe.

Inhalt

Einleitung

- I. Begründung des Vorhabens: Zielsetzungen und methodische Grundlagen
- II. Stand der Forschung

1. Der Topos der Moderne

- 0 Vorbemerkung: Wolfgang Koeppen und die Moderne

1.1 Moderne Befindlichkeiten

- 1.1.1 Sinn- und Utopieverlust, Krise des individuellen Subjektes
- 1.1.2 Melancholie

Exkurs 1: Frauenbilder

2. Der existentialistische Diskurs

2.1 Einleitung

- 2.1.1 Der existentialistische Diskurs im Kontext der zeitgenössischen Existentialismuskussion

- 2.1.2 Literatur mit „existentiellen Phänomenen“

- 2.1.2.0 Nachtrag: Liste der existentialistischen Schlüsselbegriffe bei Koeppen

- 2.1.2.1 Existentialistische Parallelen in Wolfgang Koeppens Nachkriegstrilogie und dem Erzählfragment *Jugend*

2.2. Eine Untersuchung der Erzähltexte Wolfgang Koeppens unter besonderer Berücksichtigung des existentialistischen Diskurses

2.2.1 Freiheit, Nichts, Ekel

2.2.2 Geschichtliches Engagement, Verantwortlichkeit / zwischenmenschliche Beziehungen

2.2.3 Existenzgefühl des Absurden

2.2.4 Ästhetische Existenzweise, Ethik, Religiosität; Verzweiflung

2.2.5 Grenzsituationen / Einsamkeit, Kommunikation

2.2.6 Darstellung der Entwicklungen der Moderne

2.2.7 Selbstmordthematik

Exkurs 2: Intertextualität, Ambiguitäten, „mentale Metaphern“, Mehrstimmigkeit

Resümee

Einleitung

I. Begründung des Vorhabens: Ziele und Methoden

I

Der Gegenstand meiner Dissertation ist eine literatur-philosophische Untersuchung von fünf Romanen und einer fragmentarischen Prosa des deutschen Schriftstellers und Essayisten Wolfgang Koeppen (1906-1996). Es werden darin zwei komplementäre Problembereiche behandelt. Zum einen konzentriere ich mich darauf, wie Koeppens Romane die Grundbedingungen der Moderne thematisieren,¹ zum anderen überprüfe ich ihre Positionierung gegenüber dem existentialistischen Diskurs, einem der prominentesten philosophischen Diskurse der Moderne, mitsamt ihrer existentialistischen Eigendimension. Dieser Ansatz ist auf dem Gebiet der Koeppen-Forschung teilweise neu. Während das Verhältnis Wolfgang Koeppens zu der Moderne bereits zum Thema einiger literaturwissenschaftlicher Studien gemacht wurde,² so dass meine Dissertation diesbezüglich eher eine ergänzende Funktion hat, bleibt uns die Koeppen-Forschung eine eingehendere Auseinandersetzung mit der existentialistischen Dimension der Koeppenschen Romane bis heute schuldig.³

Der erste Teil der Dissertation ist dem Topos der Moderne gewidmet. Koeppens Romane werden als Werke betrachtet, die zu der literarischen Moderne⁴ gehören und wie andere Werke der literarischen Moderne in den Geschichten, die sie erzählen, die Phänomene der modernen Welt und des modernen Bewusstseins erfassen. Die Dissertation enthüllt ihren thematischen Schwerpunkt in der Darstellung der krisenhaften Aspekte der menschlichen Existenz unter den Bedingungen der Moderne. Mit der Rekonstruktion dieser Perspektive wird manifestiert, dass sie vor dem Hintergrund der Selbstkritik der Moderne zu lesen sind, was auch für die Texte des existentialistischen Diskurses gilt.

An dieser Stelle ist zu erläutern, welchen Modernebegriff ich in Bezug auf die literarische Moderne verwende. Ich bediene mich eines Modernebegriffes, der als Epochenbegriff

¹ Siehe dazu Quack, Josef: Wolfgang Koeppen im Kontext der Moderne, in: *Jahrbuch der internationalen Wolfgang Koeppen-Gesellschaft 2008*, Shoebox House Verlag e. K. Jürgen Klein, Hamburg 2008, S. 21-39.

² Siehe das Kapitel II in der Anleitung.

³ Haas, Christoph: *Wolfgang Koeppen: Eine Lektüre*, Würzburg: Ergon Verl., S. 49.

⁴ Koeppens Frühwerk fällt in die Zeit der sog. Klassischen Moderne. An die Tradition der Klassischen Moderne knüpfen jedoch auch die Nachkriegsromane an, die man in Anlehnung an Martin Hielscher als „Reflexionsromane“ (Hielscher, Martin: *Wolfgang Koeppen*, Beck, München 1988, S. 17) bezeichnen kann.

konzipiert ist. Es gibt sowohl interdisziplinär als auch innerhalb der verschiedenen methodischen Ansätze der Literaturwissenschaft einen gewissen Konsens, die Makroepoche der ästhetischen Moderne in der von Reinhart Koselleck so genannten Sattelzeit um 1800 beginnen zu lassen (Vietta; Kemper 1998, S. 101).⁵ Es ist ein Modell, das auch der Literaturwissenschaftler Silvio Vietta, dessen Studien die theoretische Basis für meine Untersuchung der Verschriftung der Moderne bei Koeppen bilden, für das plausibelste hält.⁶ Vietta verknüpft mit dem Anfang der literarischen Moderne das Jahr 1793.⁷ Dem Gedanken einer Kontinuität von der Romantik zur Spätmoderne trägt nicht zuletzt Peter. V. Zima Rechnung, der die Moderne jedoch nicht als Epoche, sondern als Problematik konzipiert.⁸

Zu dem Entschluss, bei der Untersuchung der Koeppenschen Romane die Makroepoche der ästhetischen Moderne zu berücksichtigen, führte mich die Tatsache, dass diese Romane Motive und Themen verarbeiten, die schon in der Literatur der Romantik auftauchen. Als ausschlaggebend erweist sich u.a. das romantische Motiv der unüberbrückbaren Kluft zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, das in den Romanen Koeppens eine Kontinuität erfährt.

Es ist nichtsdestotrotz unumgänglich, in Bezug auf den Prozess der literarischen Moderne den Jahreswechsel 1886/1887 zu akzentuieren, zu dem die literarische Moderne in Deutschland proklamiert wurde. Die literarische Moderne im engeren Sinne des Wortes entstand aus einem unbedingten Modernitätsbewusstsein, das vor allem die Form der literarischen Texte beeinflusste.⁹ Seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts kann von einer spezifisch modernen Sprache und Ästhetik gesprochen werden, die auch in den Romanen Wolfgang Koeppens wirksam wird.

⁵ Damit stimmt sowohl der philosophiehistorische Modernebegriff von Jürgen Habermas wie der soziologische von Niklas Luhmann überein und in der germanistischen Literaturwissenschaft konzentrieren sich systemtheoretische, problemgeschichtliche und produktions- wie rezeptionstheoretische Ansätze auf die Epochenschwelle um 1800. (Kemper, Dirk: *Ästhetische Moderne als Makroepoche*, in: Vietta, Silvio; Kemper, Dirk [Hrsg.]: *Ästhetische Moderne in Europa: Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, Fink, München 1998, S. 101-102)

⁶ Den Anfang der rationalistischen Moderne kann man unter Anlehnung an Vietta in das zweite Drittel des 17. Jahrhunderts datieren, als der Philosoph René Descartes den frühmodernen Rationalismus begründete. Der frühmoderne Rationalismus ist ausschlaggebend für die Genese der modernen Subjektivität und der modernen Weltanschauung, denen in den Texten der literarischen Moderne Ausdruck gegeben wird.

⁷ Nach Silvio Vietta wird in den literarischen Werken aus der Zeit um 1800 zum ersten Mal die Erkenntniskrise artikuliert. Vietta sieht den Umbruch zur literarischen Moderne als Reaktion auf Geschichtsveränderungen im Gesamtprozess der Moderne, die die Französische Revolution hervorrief. (Vietta, Kemper 1998, S. 109) Es bleibt hinzuzufügen, dass auch Helmuth Kiesel die Romantik als eine Zeit betrachtet, in der sich die gegenwärtige Zerrissenheit des Welt- und Menschenbilds anzeigte und literarisch reflektiert wurde. (Kiesel, Helmuth: *Die Geschichte der literarischen Moderne*, C. H. Beck, München 2004, S. 165)

⁸ Zima, Peter V.: *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Francke, Tübingen; Basel 2000, S. 91-98.

⁹ Vgl. Becker, Sabina; Kiesel, Helmuth [Hrsg.]: *Literarische Moderne*, de Gruyter, Berlin • New York, 2007, S. 9.

Um den Romanen Koeppens völlig gerecht zu werden, ist es nicht zuletzt notwendig, der spezifischen Situation der Zwischenkriegszeit und der Nachkriegszeit Rechnung zu tragen, in der sie entstanden sind. Genau genommen können die frühen Romane Koeppens im Kontext der Klassischen Moderne untergebracht werden, während im Falle der Nachkriegstrilogie von einer kritischen Einschätzung der Modernität aus der Perspektive der Nachkriegszeit die Rede sein muss. Für die Analyse der Nachkriegstrilogie ist von besonderer Relevanz, dass die literarische Moderne zur Zeit deren Entstehung in die Phase der Reflexion getreten ist. Es ist eine Phase, in der die oben erwähnte Selbstkritik der Moderne sowohl in der Literatur wie auch in anderen kulturellen Bereichen zu verzeichnen ist.¹⁰

Im zweiten Teil der Dissertation geht es darum, die existentialistische Dimension der Koeppenschen Erzähltexte unter besonderer Berücksichtigung des existentialistischen Diskurses zu analysieren. Josef Quack schreibt in der Abhandlung *Wolfgang Koeppen im Kontext der Moderne*, dass die drei Nachkriegsromane Koeppens zu jenen Werken gehören, die man als „literarischen Diskurs des Existentialismus“¹¹ bezeichnen könne. Dem stimme ich zu, wobei ich jedoch der Meinung bin, dass auch Koeppens Frühromane und sein im Jahre 1976 erschienenes Fragment *Jugend* Spuren der existentiellen Thematik aufweisen. Es ist diesbezüglich von Relevanz, dass Koeppen in seine Romane Bruchstücke des existentialistischen Diskurses einschaltet. Meine Untersuchungen ergeben, wie er damit umgeht – d.h., welche Bezüge zu dem existentialistischen Diskurs er auf den verschiedenen Ebenen seiner Romane entstehen lässt. Nicht zuletzt wende ich mich auch der Frage zu, worin der semantische und poetische Mehrwert seiner Romane besteht.

Kulturgeschichtlich gesehen, gewinnt dieser Ansatz seine Berechtigung daraus, dass Koeppens Nachkriegstrilogie im kulturellen Raum der Nachkriegszeit entstanden ist, der von dem existentialistischen Diskurs entscheidend geprägt wurde.¹² Die Reflexion der doppelten Katastrophe von Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg mit Hilfe des existentialistischen Diskurses war in der Bundesrepublik einer der Grundzüge der kulturellen Selbstverständigung nach 1945 und zugleich ein prägendes Merkmal der deutschsprachigen Literatur bis weit in die 1950er Jahre hinein (Blasberg, Deiters 2004, S. 369). Der Existentialismus nach dem Zweiten Weltkrieg ist dabei nicht als eine Einheit zu denken, sondern als ein komplexes Feld, das den in den intellektuellen Kreisen der Nachkriegszeit

¹⁰ Quack, Josef: *Wolfgang Koeppen im Kontext der Moderne*, in: Jahrbuch der internationalen Wolfgang Koeppen-Gesellschaft 2009, S. 27.

¹¹ Quack, Josef: *Wolfgang Koeppen im Kontext der Moderne*, Jahrbuch 2008, S. 33; Der Roman *Das Treibhaus* steht nach Quack in einem intertextuellen Bezug zu dem Roman *Der Ekel* von Sartre.

¹² In dieser Zeit sind die Grundtexte des französischen „existentialistischen Realismus“ (Hoffmann, Dieter: *Prosa des Absurden*, Francke, Tübingen • Basel, 2006, S. 185) erschienen.

sehr populären französischen Existentialismus und die deutsche Existenzphilosophie der 1920er Jahre (Blasberg, Deiters 2004, S. 369) verschwistert.¹³

Was die Romane *Eine unglückliche Liebe* (1934) und *Die Mauer schwankt* (1935) anbetrifft, so wurden diese zu einer Zeit verfasst, in der in dem deutschsprachigen Raum bereits die Texte Søren Kierkegaards, Martin Heideggers und Karl Jaspers` bekannt waren, die auch die Phänomene von Modernität behandeln. Ansonsten lässt sich die existentialistische Redeweise in diesen beiden Romanen aus dem allgemeinen Krisenbewusstsein erklären, das in dieser Zeit zu verzeichnen war. Nicht zuletzt muss man in Betracht ziehen, dass das Sprechen über die Existenz, gleich, ob sie auf dem Gebiet der Literatur oder auf jenem der Philosophie stattfindet, ein Sprechen über die grundlegenden Erfahrungen des Menschseins repräsentiert und somit eine gewisse „Zeitlosigkeit“ beanspruchen kann. Die Texte des philosophischen Existentialismus aus den 1940er Jahren lassen sich dann als Hilfe zur Deskription der existentialistischen Ebene des Koeppenschen Frühwerks heranziehen, weil sie u.a. auf Phänomene eingehen, die nicht restlos zeitspezifisch sind. Das semiautobiographische Erzählfragment *Jugend* formuliert schließlich Erlebnisse, die zeitlich in eine Epoche fallen, in deren Mittelpunkt das Problem der durch die historisch-kulturelle Entwicklung verursachten Sinnkrise steht. Darüber hinaus wurde es unter dem Einfluss der sog. Neuen Subjektivität verfasst, die im Kontext der deutschsprachigen Literatur eine auf die „authentische Rede“ des Autors ausgerichtete literarische Richtung darstellt, was ihre Position als eine mit der des Existentialismus vergleichbare erkennen lässt.¹⁴

II

Im folgenden sollen nun die Gliederung der Dissertation und die ihr zugrunde liegenden Hypothesen skizziert werden. Die Dissertation besteht aus zwei Teilen, von denen jeder durch Einleitungskapitel eingeführt wird, die dem Zweck der Einführung in die bezügliche Problematik dienen. Die Vorbemerkung zu dem ersten Teil skizziert die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge, in denen die literarische Moderne entstand und sich entwickelte, und ordnet die Romane Koeppens in den Kontext der literarischen Moderne ein. Weiter wird auf ausgewählte, in die Romane Koeppens transponierte Problemstellungen der Moderne

¹³ Die Existenzphilosophie hat sich in die Geschichte der Moderne schon in den zwanziger und den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts als kritische Gegenstimme gegen die ökonomisch-technisch-rationalistischen Tendenzen der Moderne eingeschrieben. Das belegt u. a. die Schrift *Die geistige Situation der Zeit* (1929) Karl Jaspers`, auf die in meiner Dissertation Bezug genommen wird.

¹⁴ Scheitler, Irmgard: *Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970*, A. Francke Verlag, Tübingen und Basel 2001, S. 128.

eingegangen und es wird untersucht, wie sie von Koeppen vermittelt werden. Meine Vorgehensweise ist dem Ansatz verpflichtet, den Topos der Moderne in den Romanen Koeppens vor der Folie des Verhältnisses zwischen der rationalistischen Moderne und der literarischen Moderne zu verorten.¹⁵ Sie wendet sich denjenigen Merkmalen der Romane Koeppens zu, die es erlauben, diese Romane als literarische Reflexion der rationalistischen Moderne zu lesen.¹⁶

Unter dem Gesichtspunkt der modernen Befindlichkeiten wird die Koeppensche Thematisierung der „Bewusstseinskrise der Moderne“ (Vietta, Kemper 1998, S. 41) ausgelotet. Es wird verfolgt, wie Koeppen Krisenphänomene der Moderne wie Utopieverlust, Sinndefizit und Bedrohung des individuellen Subjektes durch die Kontingenz literarisiert. Es kann festgehalten werden, dass die Krise des Subjektes in der gesamten Literatur der Moderne thematisiert wird (vgl. Peter V. Zima 1992, S. 286-287). In meiner Dissertation wird aus der „Bewusstseinskrise der Moderne“ schließlich auch die Melancholie der Koeppenschen Protagonisten erläutert.

In einem den ersten Teil der Dissertation abschließenden Exkurs wird der Koeppensche Weiblichkeitsdiskurs im Kontext der Moderne ausgeleuchtet. Den Ausgangspunkt meiner Analyse der Frauenbilder bei Koeppen bildet die Beobachtung, dass die Frau, so wie sie in Koeppens Romanen zur Darstellung gebracht wird, mit ihren emanzipatorischen Bestrebungen einerseits ein Produkt des Prozesses der Autonomisierung des modernen Subjektes ist, andererseits für die Koeppenschen Protagonisten die Konfrontation mit dem Naturwüchsigen bedeutet, das ihnen die Gefahr des Ich-Zerfalls vergegenwärtigt. Das Weibliche ist bei Koeppen gleichbedeutend mit dem Kontingenten, einem der Topoi der literarischen Moderne.¹⁷

Im zweiten Teil der Dissertation wird ermittelt, wie Koeppens Texte den existentialistischen Diskurs umsetzen und wie sie mit dessen Hilfe literarische Aussagen über die Problematik der Existenz gestalten. Dass Wolfgang Koeppen auf den existentialistischen Diskurs zurückgeht, lassen in erster Linie die intertextuellen Allusionen in der

¹⁵ Dieses Verhältnis arbeitet Silvio Vietta in der Monographie *Die literarische Moderne (Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur)* aus dem Jahr 1992 heraus.

¹⁶ Koeppens Nachkriegsromane lassen als Hauptaspekt der Auseinandersetzung mit der Moderne die Darstellung des Lebens in der Bundesrepublik während der Wirtschaftswunderperiode erscheinen, die bei genauerem Zusehen die Reflexion der Fehlentwicklungen der rationalistisch-technischen Moderne ins Spiel bringt.

¹⁷ Das Porträtieren der unüberwindbaren Differenz zwischen Natur und Kultur findet man in mehreren modernistischen Romanen, darunter in den philosophischen Texten und dem Erzählwerk des existentialistischen Denkers und Schriftstellers Jean-Paul Sartre. (siehe dazu Zima, Peter. V.: Die Krise des Subjekts in der Literatur des Modernismus: Natur und Kontingenz als Bedrohung und Befreiung, in: *Theorie des Subjekts [Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne]*, A. Francke Verlag, Tübingen und Basel, 2000, S. 170-183)

Nachkriegstrilogie erkennen, die durchaus den oben besprochenen Tendenzen der deutschen Nachkriegsliteratur entsprechen. Die existentielle Metaphorisierung zeitgeschichtlicher Erfahrung machte in der deutschen Nachkriegsliteratur die Betroffenheit des Einzelnen durch den Zweiten Weltkrieg gut erkennbar (Blasberg, Deiters 2004, S. 369). Im allgemeineren Sinne wird zu dieser Zeit vermittels der Literarisierung des existentialistischen Diskurses jedoch auch die transzendente Unbehaustheit des modernen Menschen thematisiert, die durch den Zweiten Weltkrieg noch markanter wurde. Es muss hervorgehoben werden, dass es gerade die Nachkriegstrilogie Wolfgang Koeppens ist, in deren Weltentwurf der Krieg die Bedeutung eines historischen Ereignisses gewinnt, das die schon angegriffenen Lebensformen verschwinden lässt.¹⁸ Das Aufzeigen der Verunsicherung des Menschen in der Nachkriegszeit ist ein betont existentialistischer Zug der Koeppenschen Nachkriegsromane.

Bevor ich mich gründlicher mit der Zielsetzung des zweiten Teiles der Dissertation auseinandersetze, gilt es vorzuschicken, dass meine Untersuchung des existentialistischen Diskurses in den Koeppenschen Texten nicht das Ziel verfolgt, Wolfgang Koeppen als einen Existentialisten zu bezeichnen. Wolfgang Koeppen hat sich nie programmatisch mit dieser philosophisch-literarischen Strömung befasst.¹⁹ Seine Texte können nicht nur in dem existentialistischen Kontext, sondern auch in anderen Kontexten gedeutet werden. Es kann nichtsdestotrotz festgehalten werden: Sie konstituieren das Bild der menschlichen Existenz im Verhältnis zu dem sich verändernden historischen Horizont und greifen darüber hinaus existentielle Themen auf, die ewig gewisse Gültigkeit behalten. Das heißt, sie sind ähnlich wie die philosophischen Texte des Existentialismus einerseits an den zeitspezifischen, andererseits an den allgemeinen Fragestellungen der menschlichen Existenz interessiert. Aus diesem Umstand ergeben sich mehrere inhaltliche Gemeinsamkeiten zwischen ihnen und den Texten des existentialistischen Diskurses.

Die Struktur des zweiten Teiles der Dissertation beruht auf der Intention, die Koeppenschen Texte in den größeren Zusammenhang des existentialistischen Diskurses einzubetten. In der Einleitung wird der existentialistische Diskurs mitsamt der sog. existentialistischen Literatur²⁰ vorgestellt, indem die wichtigsten Philosopheme der „Existentialisten“ und die literarischen Verfahren derjenigen Autoren, deren fiktionale Texte sich im Zusammenhang des existentialistischen Diskurses auslegen lassen, erläutert werden.

¹⁸ Siehe dazu Mettler, Dieter: Über Wolfgang Koeppen und die veröffentlichten Fragmente zu dem Romanprojekt *In Staub mit allen Feinden Brandenburgs* (in: Zymner, Rüdiger: *Erzählte Welt – Welt des Erzählens, Festschrift für Dietrich Weber*, edition chöra, Köln 2000, S. 76-68).

¹⁹ Die einzige Ausnahme stellen die Texte Søren Kierkegaards dar.

²⁰ Dazu kann man die literarischen Texte von Jean-Paul Sartre und Albert Camus zählen.

Im zweiten Schritt werden die existentialistischen Schlüsselbegriffe in den Erzähltexten Koeppens aufgelistet, damit man eine Grundlage für die nachfolgenden Recherchen hat, welche semantische und poetische Funktion sie hier erfüllen. Zu meinen Begriffswendungen ist soviel zu sagen: Ich verwende den Begriff des existentialistischen Diskurses als eine Gesamtbezeichnung für die Philosophie Søren Kierkegaards, die deutsche Existenzphilosophie und den französischen Existentialismus.

Die in den Einleitungskapiteln zusammengefassten Informationen dienen als Hintergrundinformationen. Sie werden anschließend in der Analyse der Koeppenschen Texte auf den existentialistischen Diskurs hin kontextualisiert. In den folgenden sieben Kapiteln wird verfolgt, wie sich die existentialistischen Themen und Motive, die existentialistisch gefärbten Figurenreflexionen und die existentialistischen Weltbilder in den Texten Koeppens zu den Denkmustern und den Weltbildern des existentialistischen Diskurses²¹ verhalten. Somit steht klar, dass ich vor allem den Bedeutungsinhalten des von Koeppen Erzählten nachgehe. Es werden u.a. die Nachweise dafür erbracht, dass die Repräsentationen des existentiellen Denkens in den Texten Koeppens in einem dreifachen Verhältnis zu dem existentialistischen Diskurs stehen, d.h., dass sie ihn teilweise reproduzieren, teilweise subvertieren und teilweise einen eigenen Existentialismus produzieren. Im Fazit wird schließlich nochmals der Versuch unternommen, die poetischen Strategien Wolfgang Koeppens in Bezug auf den existentialistischen Diskurs auszuleuchten.

Was den Koeppenschen Existentialismus betrifft, so wird gezeigt, dass seine Spezifika vorwiegend aus den melancholischen Prozessen hervorgehen, die in den mentalen Vorgängen und Handlungen der Koeppenschen Protagonisten auszumachen sind. Der Autor schafft melancholische Weltbilder, die seinen Texten eine melancholische Redeweise verleihen. Der Mehrwert der Melancholie in den Koeppenschen Texten gegenüber dem existentialistischen Realismus Sartres` und Camus`, der Melancholie kurzum als eine negative Befindlichkeit abwertet, besteht darin, dass sie für das Andere der aufgeklärten Vernunft, einer der Zentralkategorien der rationalistischen Moderne, steht,²² womit ihr der Status einer möglichen Welt zukommt. Die Koeppenschen Texte produzieren einen Melancholiediskurs, in dessen Rahmen ihren Protagonisten die Möglichkeit zuteil wird, in einer Distanz zu der realen Welt,

²¹ Dieser wird in den einzelnen Kapiteln je nach Bedarf resümierend dargestellt.

²² Mit *Eine unglückliche Liebe* erlangt im Kontext des Erzählwerkes Wolfgang Koeppens der Diskurs der melancholischen Liebe eine literarische Gestaltung. In der Nachkriegstrilogie erscheint die Melancholie der Protagonisten als eine Form der Kritik der instrumentellen Vernunft, des Fortschrittsoptimismus der rationalistisch-technischen Moderne und der Gewaltlogik der modernen Geschichte. (vgl. Forster, Edgar J.: *Unmännliche Männlichkeit, Melancholie, Geschlecht, Verausgabung*, Böhlau Verlag Wien · Köln · Weimar, 1998, S. 115)

der Gesellschaft und deren Umgangsformen sowie zu der gesellschaftlichen Macht, die sie als inkommensurabel mit ihrem Freiheitsanspruch ansehen, zu verharren. Aus der Koeppenschen Melancholie kann so ein eigentümliches Konzept der menschlichen Subjektivität rekonstruiert werden, das mit dem grundsätzlich an der geschichtlichen Welt orientierten existentialistischen Diskurs nicht zu beschreiben ist.

Die Gesamtheit der melancholischen Denkprozesse und Handlungen der Koeppenschen Figuren erzeugt meines Erachtens einen Koeppenschen Existentialismus. Den Kontrast zwischen dem „melancholischen“ Existentialismus Koeppens und der Hauptlinie des existentialistischen Diskurses führt das Kapitel aus, in dem ich mich mit den in *Eine unglückliche Liebe* und *Das Treibhaus* entfalteten Suizidmotiven auseinandersetze. In diesem Kapitel wird das Suizidverhalten der Koeppenschen Protagonisten vor der Folie der modernen Sensibilität und des „Krisenbewusstseins der Moderne“ (das sich im Kontext des existentialistischen Diskurses als Wahrnehmung des Absurden äußert) analysiert. Es werden diejenigen Aspekte des Koeppenschen Selbstmorddiskurses aufgegriffen, die ein Beleg dafür sind, dass in den Texten dieses Autors der Selbstmord in einem anderen Gewand auftritt als in den Texten des französischen Existentialismus, denen eine Lebensapotheose eigen ist. In Bezug auf die Selbstmordthematik sind bei Koeppen gewisse Parallelen zu dem Suiziddiskurs des österreichischen Existenzdenkers Jean Améry feststellbar,²³ der sich bei näherer Betrachtung als ein zur Melancholie inklinierender Denker profiliert. In dem Erzählkosmos der Nachkriegstrilogie werden ähnlich wie in dem Denkkosmos Amérys die Strukturen der zufriedenen Existenz bloßgelegt (vgl. Wode 2007, S. 62).

Nun müssen die Texte Koeppens gegen das existentielle Denken und Schreiben jedoch auch im weiteren Sinne abgegrenzt werden. Dadurch, dass Wolfgang Koeppen die Problematik der menschlichen Existenz nicht mit jener konzeptuellen Stringenz wie die Existenzialisten Jean-Paul Sartre oder Albert Camus erfasst und dass in seinen Texten sich auch vollständig neue Sinnzusammenhänge herauskristallisieren, die andere semantische Bedeutungen haben, bestätigt sich, dass die Literatur ein lockereres Gewimmel von Aussagen²⁴ darstellt, als es bei dem philosophischen Diskurs der Fall ist. Die Unmöglichkeit,

²³ Diese Affinität kann angesichts der Entstehungszeit der Koeppenschen Romane sicher nicht aus dem Einfluss des Essays *Hand an sich legen* (1976) Amérys erklärt werden. Sie ergibt sich aus Koeppens Interesse an den Befindlichkeiten des Einzelsubjektes in der Welt, unter dessen Signum auch der Selbstmorddiskurs Amérys steht, den man als eine Spätvariante des existentiellen Denkens verstehen kann.

²⁴ Link betont, dass Literatur als Diskurs weichen Formierungsregeln unterliegt als Spezialdiskurse und dass literarische Texte korrelierbar mit interdiskursiven Dispositiven erscheinen. (Baasner, Rainer; Zens, Maria: *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2005, S. 145)

die Texte Koeppens als Texte des literarischen Existentialismus²⁵ zu identifizieren, ist Folge der Subjektivierung, die ihnen als Texten der literarischen Moderne eigen ist, und nicht zuletzt der ästhetischen Differenzqualität der Sprache des Autors. Die Sprache der Romane Koeppens ist mancherorts eine sehr poetische, wodurch sie im Unterschied zu der etwas sachlicheren Sprache des existentialistischen Realismus einen betont ästhetischen Eigenwert gewinnt und über die Zwecke der Mitteilung eines Gedanken hinausgeht. Die Literarizität der Koeppenschen Texte sorgt zudem dafür, dass die außerliterarischen Diskursformationen in neue, originäre Zusammenhänge eingebettet (vgl. Todorow 1986, S. 141) und ihre Grenzen dadurch durchlässig gemacht werden.

Die ästhetische Differenzqualität der Texte Koeppens gegenüber dem nicht-ästhetischen Diskurs des Existentialismus korrespondiert mit der Sicht Michel Foucaults, die er in *Die Ordnung der Dinge* (*Les mots et les choses*, 1966) präsentiert. Foucault fasst die Literatur der Moderne als autonom²⁶ und autoreferentiell auf. Das erlaubt ihm, in ihr den Gegendiskurs (*contre-discours*) zu erblicken. Foucaults spätere, in *Archäologie des Wissens* vorliegende Einschätzung, dass Literatur auch eine soziale Praxis ist, weshalb sie an den Diskursformationen teilhat, die in ihrer Gesamtheit die Episteme bilden,²⁷ unterstreicht die Leithypothese meiner Dissertation, dass sich in die Texte Koeppens die Fragmente des existentialistischen Diskurses eingeschrieben haben und dass diese Texte auf der Inhaltsebene dieselben Gegenstände wie dieser Diskurs haben.

Das Fazit stellt am Beispiel der Romane Wolfgang Koeppens klar, dass literarische Moderne einerseits eine Opposition zu der rationalistischen Moderne bildet, andererseits jedoch Anteil an der Dekonstruktion der traditionellen Weltbilder hat, wodurch sie zur weiteren Rationalisierung der Welt beiträgt und den Utopieverlust der Moderne vertieft. Aus der Auseinandersetzung mit dem existentialistischen Diskurs wird seine Stellung im Kontext der Moderne geklärt und sein Verhältnis zu der rationalistischen und der literarischen Moderne geprüft. Es wird die Kongenialität zwischen der literarischen Moderne und dem existentialistischen Diskurs postuliert und die Romane Wolfgang Koeppens werden als Texte definiert, in denen sie sich gut nachvollziehen lässt. Zugleich wird die Zugehörigkeit dieser Texte zu der literarischen Moderne jedoch als ein Grund dafür gesehen, dass sie eine

²⁵ Den Texten des literarischen Existentialismus sind in der Regel klare Botschaften zu entnehmen, auf die die gesamte Handlung hinausläuft.

²⁶ Die Autonomisierung der Literatur, d. h. ihre Absetzung von Dienstfunktionen der Vernunft, der Theologie, der Moral und der politischen Ideologie, gehört zum Gründungsakt der literarischen Moderne. (Vietta, Silvio: *Die literarische Moderne [Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard]*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1992, S. 13)

²⁷ Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Úvod do komparatistiky*, Akropolis 2008, S. 153-154.

Autonomie gegenüber dem existentialistischen Diskurs bewahren, indem sie auf diesen zwar rekurren, allerdings nicht zu seinem literarischen Organ werden.

Wolfgang Koeppen hat die Autonomie der Literatur voll anerkannt und sich u.a. in seinen Essays, Rezensionen und Reden²⁸ gegen die Zugeständnisse der Literatur an außerliterarische Zwecke ausgesprochen, die aus seiner Sicht die Eigentlichkeit des literarischen Werkes korrumpieren. Er plädiert z. B. in dem Essay *Was ist neu am Neuen Roman*²⁹ gegen jene Schriftsteller, die „in der Fron einer Partei“ (ES 233) schreiben und hebt ein Konzept der Literatur hervor, deren Ziel die „totale Subjektivität“ (ES 232) ist. Koeppens Akzentuierung der Subjektivität, mit der die Forderung der Unantastbarkeit des „Individuellen“ des Autors und seines Werkes ausgesprochen ist, kann man dennoch nicht als eine Widerlegung der Tatsache mißverstehen, dass die Texte der literarischen Moderne ähnliche Ziele wie die philosophischen Texte anvisieren können, denn sowohl der Philosophie wie auch einem Teil der literarischen Produktion ist um das „Innewerden der Wahrheit“ (Rustemeyer 2002, S. 136) zu tun.

Die Zentralfrage nach dem existentiellen Lebenssinn, die der existentialistische Diskurs stellt, ist eine, die auch in die Literatur der Moderne Eingang gefunden hat. Sie hebt auf den Sinnverlust der Moderne ab. Die Erfahrung des Sinnverlustes ergibt sich dabei größtenteils aus der Abkoppelung des modernen Bewusstseins von den metaphysischen Sinnkonzepten. Sie ist von zentraler Bedeutung sowohl für die literarische Moderne wie auch für die Texte des existentialistischen Diskurses.³⁰ Koeppens Romanwelt prägt die Einsicht in den Verlust der Erkenntnis- und Sinnzusammenhänge und eine erfolglose Suche der Protagonisten nach neuen Erkenntnis- und Sinnzusammenhängen und damit nach den Möglichkeiten der Beantwortung der Sinnfrage. Ähnliches lässt sich – unter den formal unterschiedlichen Aspekten der philosophischen Reflexion - den Texten der atheistischen Existenzphilosophen attestieren.³¹

Das Hauptanliegen des zweiten Teiles der Dissertation ist zu zeigen, dass die Erzähltexte Wolfgang Koeppens und die Texte des existentialistischen Diskurses enge Beziehungen

²⁸ Dass der Roman „erzählte Wirklichkeit, nicht Wirklichkeit“ sei, hebt Koeppen in dem Essay *Was ist neu am Neuen Roman?* (ES 231) hervor, in dem er sich auf den französischen Schriftsteller Claude Simon beruft. Damit bestreitet er, dass Literatur und Wirklichkeit in „einem mimetischen Abbild oder einem direkten Ursache-Wirkung-Verhältnis stehen“. (vgl. Nünning, Ansgar & Nünning, Vera: *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Wissenschaftlicher Verlag, Trier 2002, S. 80)

²⁹ Koeppen, Wolfgang: *Die elenden Skribenten*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1984, S. 231-236.

³⁰ Daran zeigt sich, dass literarische Texte gleich wie die philosophischen vermögen, „kollektive Erfahrung zu artikulieren.“ (vgl. Nünning 2002, S. 80)

³¹ Über die Unmöglichkeiten einer Herstellung von Erkenntnis- und Sinnzusammenhängen redet vor allem Albert Camus in seinem Essay *Der Mythos des Sisyphos* (*Le mythe de Sisyphe*, 1942, dt. 1950).

zueinander unterhalten, dass jedoch neben den Momenten der Zusammengehörigkeit wesentliche Momente der Differenzen bestehen. Diese resultieren aus der grundlegenden Dichotomie zwischen dem rationellen Diskurs der Philosophie und dem literarischen Werk. Die Literatur ist im Unterschied zur Philosophie nicht genötigt, die Mühe des kategorialen Unterscheidens auf sich zu nehmen (vgl. Faber, Naumann 1999, S. 7-20). Ihr Reichtum gegenüber der Philosophie besteht auf der anderen Seite darin, dass sie narrativ-bewegte Bilder für das philosophische Denken findet (vgl. Faber, Naumann 1999, S. 7-20) und durch die ihr eigenen formalen Verfahren freie Realisierungen schafft (vgl. Todorow 1986, S. 141). Meine Dissertation rekonstruiert am Beispiel der Erzähltexte Wolfgang Koeppens nichtsdestotrotz ein geglücktes Verhältnis zwischen narrativen und reflexiven Momenten, das davon zeugt, dass man es im Falle dieser Erzähltexte mit einem Paradebeispiel einer balancierten Relation von Poetizität und Rationalität im literarischen Werk zu tun hat (vgl. Rustemeyer 2002, S. 137).³²

III

Was den methodischen Ansatz angeht, werden in meiner Dissertation grundsätzlich zwei theoretische Modelle appliziert. In Bezug auf den Topos der Moderne orientiere ich mich an dem neohermeneutischen Ansatz.³³ Durch die Anwendung dieses Ansatzes suche ich danach, welche Bedeutungen hinter dem buchstäblichen Sinn der Koeppenschen Romane versteckt sind. Diese Bedeutungen verstehe ich einerseits als etwas, was der Autor zum Ausdruck bringen wollte, andererseits als etwas, was im Vollzug der Interpretation erschaffen werden kann. Ich stimme der These Schleiermachers zu, dass Hermeneutik die Kunst sei, die Rede eines anderen zu verstehen (Kimmich, Renner, Stiegler 2004, S. 22). Ich will Wolfgang Koeppen nicht die schriftstellerische Autorität absprechen, in sein Werk einen seinem

³² Nun lässt sich die philosophische Sinnschicht der Romane Koeppens, insbesondere die der Nachkriegsromane, meines Erachtens auf die „Krise des romanhaften Erzählens“ (Hielscher 1988, S. 18) zurückführen, von der man seit dem Jahre 1920 im Zusammenhang mit den veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen und der von den Avantgarden beanspruchten Veränderung des Kunstbegriffs redet. Koeppens Werk scheint nicht nur Medium des künstlerischen, sondern – genauso wie es bei Thomas Mann, Hermann Broch und Robert Musil der Fall ist – auch des philosophischen Ausdruckswillens zu sein. Fokussiert man auf den ersten Nachkriegsroman *Tauben im Gras* und das Erzählfragment *Jugend*, so kann man eine gewisse „Entfäbelung“ konstatieren, die für den modernen Roman kennzeichnend ist. Durch die Tendenz zur Entfäbelung sind jedoch auch weitere Erzählwerke Koeppens bestimmt, indem sie durch die darin angewandten Erzählformen der erlebten Rede, der Bewusstseinsdarstellungen und der reflexiv gefärbten Erzählerberichte den Raum für quasiphilosophische Betrachtungen bieten. Nicht minder werden in den Texten Koeppens Problematiken (existentieller Lebenssinn, Liebe, Melancholie, Freitod, ästhetische Existenz, Verhältnis von Individuum und Gesellschaft usw.) literarisch verarbeitet, die zu „philosophierenden Lesarten“ veranlassen. (zur Romankrise siehe Kiesel 2004, S. 315-320)

³³ Köppe, Tilmann; Winko, Simone: *Neuere Literaturtheorien*, Verlag J. B. Metzler Stuttgart • Weimar 2008, S. 133-148.

Aussagewillen gemäßen Sinn transponiert zu haben. Dementsprechend bemühe ich mich um ein Hineinversetzen in die Erzählerperspektive sowie in die Perspektive der Protagonisten und anderer Figuren. Das bedeutet, dass ich es für relevant halte, die Koeppenschen Romane auf die Autorintention abzufragen. Man kann dieses Interpretationsverfahren unter dem Begriff des Starken Intentionalismus³⁴ zusammenfassen. Es beachtet die These von der „Unhintergebarkeit von Individualität“ Manfred Franks aus dem Jahre 1986.³⁵

Da man jedoch über die Tatsache nicht hinwegsehen kann, dass das literarische Werk neben den vom Autor intendierten Bedeutungen eine ganze Menge nicht-intendierter Bedeutungen produzieren kann, arbeite ich ebenso mit der Konzeption des Hypothetischen Intentionalismus.³⁶ Das Grundmoment dieses Interpretationsverfahrens ist die Annahme, dass literarische Texte Artefakte sind, die man auch unter anderen Gesichtspunkten als nur unter dem Aspekt der eindeutig ablesbaren Autorenintention deuten kann. Ein ähnliches *Aperçu* findet man bei Frank, der jede Auslegung nur für hypothetisch hält.³⁷ Meine Untersuchung zielt also nicht nur darauf hin klarzulegen, welche – in erster Linie kritische - Mitteilungsabsichten des Autors der Darstellung der Moderne zugrunde liegen, sondern es geht mir gleichermaßen darum, die in den Erzähltexten Koeppens aufzudeckenden Sinneinheiten in Bezug auf die Moderne zu erforschen, wobei der Grad ihrer Bewusstheit eine eher untergeordnete Rolle spielt. Es werden alles in allem diejenigen Aspekte der Romane Koeppens ausgeleuchtet, die sich als literarische Hervorbringung der epochentypischen Merkmale erweisen.

Diese zweite Linie der Interpretation ist eine symptomatische.³⁸ Die Romane Wolfgang Koeppens werden als Symptome der Epoche der Moderne gelesen und ihre Analyse wird den Problemzusammenhängen der Moderne unterstellt. Ihre Komplexität wird so im wesentlichen auf diese Problemzusammenhänge reduziert (vgl. Vietta 1992, S. 12). In den Begründungen wird philosophie- und kulturgeschichtlich, psychoanalytisch³⁹ und soziologisch argumentiert. Damit werden die Untersuchungen der die Koeppenschen Texte durchziehenden Literarisierungen der Moderne auch kulturwissenschaftlich fundiert und diese Texte als der

³⁴ Köppe; Winko 2008, S. 139.

³⁵ Bogdal, K.-M.: *Neue Literaturtheorien: eine Einführung*, Westdt. Verl., Opladen 1990, S. 171.

³⁶ Köppe; Winko 2008, S. 139.

³⁷ Bogdal 1990, S. 171.

³⁸ Köppe; Winko 2008, S. 140.

³⁹ Bei der Interpretation der Romane Wolfgang Koeppens lassen sich psychologische Ergänzungen vornehmen, weil sie mittels der Wiedergaben von mentalen Gehalten ihrer Figuren Informationen über deren Denk- und Sichtweisen geben. (zu der Problematik der psychologischen Ergänzungen siehe Hermerén, Göran: „Interpretation: Typen und Kriterien“, in: Kindt, Tom; Köppe, Tilmann: *Moderne Literaturtheorien* (Ein Reader), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2008, S. 261).

Epoche der Moderne kongenial erkannt. Es bleibt hinzuzufügen, dass die Betrachtungen des Topos der Moderne bei Koeppen auf keine bestimmte Theorie der Moderne festgelegt sind, sondern bloß von der Zweiteilung der Moderne in eine ästhetische und eine rationalistische ausgehen, mit der Silvio Vietta operiert.

In Bezug auf das Frauenbild in den Romanen Koeppens werden marginal psychoanalytische Ansätze zwecks der Untersuchung der psychischen Prozesse und deren Manifestation in dem Verhalten der Koeppenschen Frauen- und Männerfiguren eingesetzt. Die Zentralkategorien, mit denen ich mit Bezug auf Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Jacques Lacan und Julia Kristeva umgehe, sind: der Narzissmus, das Unbewusste, das Imaginäre und das Symbolische. Ebenfalls werden die auf dem Gebiet der Frauenbildforschung begründeten Interpretationsverfahren und die strukturalistischen Modelle von Roland Barthes⁴⁰ miteinbezogen werden. Der methodische Ansatz in diesem Kapitel zeichnet sich also durch einen Methodenpluralismus aus, seine Basis bleibt nichtsdestotrotz die Hermeneutik.

Die Zielsetzung des zweiten Teiles der Dissertation erfordert das Heranziehen eines methodischen Ansatzes, der zu der Beschreibung verallgemeinerter Reden taugt. Da durch den Rekurs auf den existentialistischen Diskurs in den Romanen Koeppens eine Beziehung zu einer externen (vgl. Stocker 1998, S. 83) und speziell semantisierten (vgl. Baasner, Zens 2005, S. 143) Rede geschaffen wird, muss ein Bezug zu der Diskursanalyse hergestellt werden. Unter Anwendung der Diskursanalyse werden Koeppens Texte in historische, kulturelle und semantische Kontexte des existentialistischen Diskurses gesetzt.⁴¹ Da die Foucaultsche Diskursanalyse jedoch nicht als eine Methode des Interpretierens literarischer Texte dient, appliziere ich grundsätzlich die Interdiskurstheorie Jürgen Links. Ich fasse die Koeppenschen Erzähltexte als Interdiskurs⁴² auf, in dem die existentialistische Redeweise auf eine literarische Art und Weise artikuliert und re-artikuliert wird. Während die Diskursanalyse dafür geeignet ist, die gemeinsamen gedanklichen Aspekte der Koeppenschen Erzähltexte und

⁴⁰ Der Darstellungsweise der visuellen Wahrnehmung der Frau in *Eine unglückliche Liebe* liegen einige Schematismen zugrunde, die Barthes in seinen berühmten Essays *Mythen des Alltags* in dem Text u.d.T. *Das Gesicht der Garbo* offenlegt und die man als Formen der filmischen Wahrnehmung bezeichnen kann. Wolfgang Koeppen, der als Filmreporter und Filmkritiker einen produktiven Umgang mit dem Film pflegte (Becker, Kiesel 2007, S. 475), scheint in seinen Erstlingsroman Elemente der filmischen Wahrnehmung aufgenommen zu haben.

⁴¹ Hier kann man auf das Konzept der „Dialogizität“ Michail Bachtins Bezug nehmen, das der Redevielfalt im Roman und seiner Bezogenheit auf den Kontext der „soziologieologischen Stimmen der Epoche“ (Kiesel 2004, S. 135) Rechnung trägt.

⁴² Nach Jürgen Link konstituiert Literatur keinen eigentlichen Diskurs, sondern einen Interdiskurs, in dem Teile aller anderen Diskurse ohne wechselseitige Ausgrenzungen integriert werden können. In dem literarischen Diskurs werden Elemente der Spezialdiskurse nach interdiskursiven Regeln reformuliert. Sie treten in neuer Form und neuem Zusammenhang auf. (Baasner, Zens 2005, S. 145)

der Texte des existentialistischen Diskurses herauszufinden, ermöglicht die Theorie der Literatur als Interdiskurs, die literarische Gestalt des existentiellen Denkens bei Koeppen in den Interaktionen mit anderen diskursiven Formationen und der Poetizität auszuleuchten.⁴³

Der zweite Teil der Dissertation beruht auf der Hypothese, dass jeder der in meiner Dissertation berücksichtigten Repräsentanten des existentialistischen Diskurses mit spezifischen Aussagen über die Existenz operierte, deren Bruchstücke in die Texte Wolfgang Koeppens eingeflossen sind.⁴⁴ Die Dissertation ist so angelegt, dass die existentialistischen Denkmuster und Weltbilder aus einer textimmanenten Analyse der Koeppenschen Texte hervorgehen. Durch die Verfahrensweise der Gegenüberstellung der Erzähltexte Koeppens und der Texte des existentialistischen Diskurses werden die inhaltlichen Analogien und Differenzen zwischen dem existentialistischen Diskurs und den Texten Koeppens exponiert. Als Ausgangspunkt für die Deskription der existentialistischen Diskursivität der Koeppenschen Texte werden die philosophischen Texte Søren Kierkegaards, Jean-Paul Sartres, Albert Camus, Karl Jaspers, Martin Heideggers und Gabriel Marcel herangezogen.

Im zweiten Teil der Dissertation kommt es infolge der Anwendung der diskursanalytischen Methode überwiegend zu der Veränderung des Werkbegriffs. Es ist hier nicht mehr von Werken, sondern von Texten die Rede, womit dem Umstand Rechnung getragen ist, dass die Romane Koeppens hier im Schnittpunkt außerliterarischer Diskurse betrachtet werden. Wolfgang Koeppen verliert die Autorfunktion dennoch nicht gänzlich, weil er in seinen Texten an den Diskurs des Existentialismus aus eigener Perspektive⁴⁵ herangeht und ihn mit spezifisch literarischen Mitteln aufgreift.

Hier ist, meine ich, der Ort, an dem einiges zu dem Zentralproblem von Schnittstellen literarischer und philosophischer Textualität gesagt werden muss. Um nicht Gefahr zu laufen, die Koeppenschen Romane zugunsten von Philosophie zu entwerten (vgl. Frank, Lukas 2004, S. 265), gilt es, stets die Demarkationslinien zwischen der literarischen Textualität und der philosophischen Textualität zu ziehen. So wird die Berücksichtigung der erzähltechnischen Strategien der Koeppenschen Texte benötigt, wobei stellenweise auch auf diejenigen von Koeppen eingesetzten poetischen Verfahren besonderer Akzent gelegt wird, denen eine

⁴³ Näheres zu der Anwendung des Ansatzes Jürgen Links findet sich im Kapitel 2.1.3.

⁴⁴ Das Modell der Diskursanalyse muss zuletzt noch um die Methode der Intertextualität erweitert werden. Es ist dabei sowohl mit dem Konzept der applikativ-deskriptiven Intertextualität wie auch mit dem Konzept der kulturontologischen Intertextualität (Kiesel 2004, S. 136) zu arbeiten, denn die Koeppenschen Erzähltexte zeichnen sich sowohl durch Interaktorialität wie auch dadurch aus, dass sie einen kulturellen Intertext aktualisieren.

⁴⁵ Hier ist die Betrachtungsweise Michail Bachtins zu berücksichtigen, der betont, dass „Sprache immer die Form einer Äußerung annimmt, die zu einem bestimmten Subjekt gehöre und außerhalb dieser Form nicht existieren könne“ (Kiesel 2004, S. 137).

primär ästhetische Funktion⁴⁶ zugesprochen werden kann. Es ist ein wesentlicher Aspekt der Koeppenschen Erzähltexte, dass sie das, was der existentialistische Diskurs in gedanklichen Zusammenhängen erfasst, vermittelt der Bildlichkeit auf den Begriff bringen.⁴⁷ Oder sie stellen auch Bilder vor Augen, in denen sie z. B. „bloß“ die Atmosphäre eines Schauplatzes vermitteln, woraus kein gedanklicher Gehalt herausgearbeitet werden kann. Der narrative Inhalt der Koeppenschen Erzähltexte präsentiert nicht nur das erzählte Denken und das existentialistisch semantisierte Geschehen, sondern auch ästhetische Anschauung.

Um das Diskurs-Fiktion-Problem an der Poetik Wolfgang Koeppens zu messen, verdient am Ende erneut Koeppens Essaybuch *Die elenden Skribenten* Beachtung. Die Literaturauffassung, die darin entworfen wird, macht deutlich, dass Koeppen der Literatur einen eigenen ästhetischen Wert beimaß und deren Unabhängigkeit von pragmatischen Zwecken verkündete.⁴⁸ Diese Tatsache ist zentral für die Auseinandersetzung mit den existentialistischen Kontexten seiner Erzähltexte. Aus dem Vorsatz, existentialistische Weltbilder aus seinen Texten zu abstrahieren, ergibt sich die Gefahr der Reduktion dieser Texte auf die Basisebene der Inhalte nichtfiktionalen Ursprungs. Dass sich eine solche Reduktion verbietet, gibt das Literaturkonzept, so wie es die in *Die Elenden Skribenten* zusammengetragenen Essays über Schriftsteller, deren Leben und Werke durchblicken lassen, zu verstehen. Es bestätigt, dass Koeppen mit Literatur durchaus die Potenzialität der Erschaffung von Freiräumen für das ästhetische Wahrnehmen der Wirklichkeit verband.⁴⁹ Daher wäre es fehl am Platz, seine Texte zum Vehikel des philosophischen Diskurses machen zu wollen. Stattdessen muss man ihrer Interdiskursivität Rechnung tragen und bei deren

⁴⁶ Dies ganz im Sinne Jan Mukařovskýs, der in dem Kunstwerk die Verwirklichung der Autorität der ästhetischen Norm sah. (Mukařovský, Jan: *Kunst, Poetik, Semiotik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, S. 129-138)

⁴⁷ Mit András Horn kann man in Bezug auf die Erzähler- und Protagonistenperspektive bei Koeppen von der „bildhaften Sehweise“ reden. (Horn, András: *Das Literarische*, de Gruyter, Berlin 1978, S. 80)

⁴⁸ Zu fragen bleibt, warum Wolfgang Koeppen nach dem *Tod in Rom* aufhörte, Romane zu schreiben. Dieter Mettler sieht den Grund dafür darin, dass Koeppen nicht glaubte, „mit dem Roman, mit erfundenen Personen und ihren dann auf sie hin erfundenen Lebensschicksalen überhaupt noch etwas sagen zu können.“ (Zymner 2000, S. 67). Das zeigt deutlich, dass es Wolfgang Koeppen beim Romanschreiben letzten Endes auf die „Verpflichtung zu Wahrheit und Ernst“ (Zymner 2000, S. 227) mehr als auf das ausschließlich fiktionale und illusionistische Erzählen ankam. Daraus erklärt sich aus meiner Sicht der Anflug von Faktualität, der den literarischen Wiedergaben der Nachkriegsrealität bei Koeppen innewohnt. Das Was (etwas sagen) des Anliegens Koeppens schiebt hie und da das Wie der artifiziellen Literatur in den Hintergrund, was die literaturphilosophische Zielsetzung meiner Arbeit als plausibel erscheinen lässt.

⁴⁹ Diese Konzeption der Schriftstellerei als Parteilosigkeit bescheinigt Wolfgang Koeppen Hans Mayer in dem Buch *Die umerzogene Literatur (1945-1967)*, als er, unter Bezugnahme auf Walter Jens, Koeppen als Betrachter charakterisiert, der sich programmatisch zur Nichtteilnahme an den gesellschaftlich-politischen Prozessen bekannte. (siehe dazu Mayer, Hans: Wolfgang Koeppen und Heinrich Böll, in: *Die umerzogene Literatur [1945-1967]*, Siedler, Berlin 1988, S. 117-122)

Überprüfung auf die Thematisierung der philosophischen Inhalte hin darf man nicht ihre ästhetischen Hauptcharakteristika außer Betracht lassen.⁵⁰

⁵⁰ Zu der Diskurs-Fiktion-Problematik siehe Wirtz, Markus: Schnittstellen und Demarkationslinien literarischer und philosophischer Textualität; in: Roussel, Martin; Wirtz, Markus; Wunderlich, Antonia: *Eingrenzen und Überschreiten, Ver-fahren in der Moderneforschung*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, S. 231-244.

II. Stand der Forschung

1. Moderne

Die Koeppen-Forschung beginnt sich mit der Frage, wie das Verhältnis Wolfgang Koeppens zu der literarischen Moderne zu verstehen ist, seit den 1980er Jahren auseinanderzusetzen. Für die signifikanteste Arbeit, die dieser Fragestellung gewidmet ist, kann man die Monographie *Fragment ohne Ende. Eine Studie über Wolfgang Koeppen* Hans-Ulrich Treichels aus dem Jahre 1984 halten. Bis zu diesem Zeitpunkt wurden viele Studien zu dem Erzählwerk Wolfgang Koeppens herausgegeben, die sich ihm im wesentlichen ideengeschichtlich genähert haben.⁵¹ Treichel stellt Wolfgang Koeppens Schaffen in den Kontext einer universalen Krise des Romans und der Romanform, die einhergeht mit „dem Effekt einer zunehmenden Selbstreflexion und Selbsterzeugung des sprachlichen Materials“ (Becker, Kiesel 2007, S. 405) und mit der „Infragestellung subjektiver Identität des Ichprinzips“ (Becker, Kiesel 2007, S. 405). Zu einem spezifischen Charakteristikum von *Fragment ohne Ende* gehört, dass es auf die ästhetischen Qualitäten des Erzählwerkes Wolfgang Koeppens fokussiert, ohne sie restlos der inhaltsanalytisch operierenden Hermeneutik unterzuordnen.⁵²

Die Studie *Fragment ohne Ende* behandelt die Verflechtung der Geschichte und des Mythos in der Nachkriegstrilogie,⁵³ ferner die Beziehung zwischen den verschiedenen Zeitdimensionen, die die Romane Koeppens exponieren, und nicht zuletzt geht sie auf die in *Tauben im Gras* aufgefangene akustische Erfahrung der Moderne ein, die in dem Roman als eine Erfahrung des alle Sinnzusammenhänge vernichtenden Geräusches dargestellt wird. An den Hauptfiguren der Nachkriegstrilogie untersucht Treichel ferner die Formen der sinnlichen Erfahrung, die er zwischen Wollust und Askese stationiert. Auf diesen Problembereich bezogen, wendet er sich der Melancholie der Koeppenschen Protagonisten zu, die er auch in Koeppens Reiseberichten weiterverfolgt. Die zwei frühen Romane Koeppens analysiert er unter besonderer Berücksichtigung der Lebensorientierung ihrer Protagonisten als zwei

⁵¹ Zu erwähnen sind die Monographien von Hartmut Buchholz, Dietrich Erlach, Manfred Koch, Richard Landon Gunn, Ursula Love, Jean Paul Mauranges und Thomas Richner. (Treichel, Hans-Ulrich: *Fragment ohne Ende, Eine Studie über Wolfgang Koeppen*, Karl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1984, S. 7)

⁵² Die vorherige Forschungsliteratur wurde zwar auch durch die ästhetischen Qualitäten des Erzählwerkes Wolfgang Koeppens angeregt, sie leitet daraus jedoch primär ideenkritische Wertungen ab. So wurde z. B. anhand der poetischen Verfahrensweisen Koeppens auf seinen Irrationalismus und Fatalismus geschlossen und die Weise der Realitätswahrnehmung, die sich in seinen Romanen kundtut, wurde als „mythisierend“, „dämonisierend“ und „poetisierend“ betrachtet. (Treichel 1984, S. 7-8)

⁵³ Treichel urteilt, dass in der Nachkriegstrilogie der Mythos der ewigen Wiederkehr angesprochen wird.

komplementäre „Gegengeschichten“ (Treichel 1984, S. 186), indem in dem einen das Thema der Liebe, in dem anderen das der Pflicht aufgegriffen wird.

Eine beträchtliche Bedeutung muss ferner der Dissertation Martin Hielschers beigemessen werden, die im Jahre 1988 unter dem Titel *Zitierte Moderne, Poetische Erfahrung und Reflexion in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen und in „Jugend“* erschien und in der in einer Wechselwirkung von Inhalts- und Stilanalysen die Koeppenschen Nachkriegsromane mitsamt dem Erzählfragment *Jugend* auf die Problematik der Moderne hin erörtert werden. Den zentralen Punkt der Dissertation Hielschers bildet die Betrachtung der Formen der Koeppenschen Literarisierung der Phänomene der wissenschaftlichen und zivilisatorischen Moderne.

Es handelt sich bei Hielscher um eine textnahe Untersuchung der ästhetischen Erfahrung in den Koeppenschen Erzähltexten der Nachkriegszeit in der Verstrickung mit der gesellschaftlichen Interaktion, deren Kritik die Koeppensche Darstellung der ästhetischen Existenz sein soll (Hielscher 1988, S. 42). Hielscher deutet die Romane Wolfgang Koeppens als „Literaturromane“, wobei er auch den referentiellen, zeitgeschichtlichen und biographischen Bezug berücksichtigt. Die Entschlüsselung der Zitate sowie der verschiedenen Fiktionsräume in den Koeppenschen Romanen dient dazu, den Prozesscharakter dieser Romane als „immanente Reflexion“ (Hielscher 1988, S. 41) zu bestimmen.

Auf das Verhältnis Wolfgang Koeppens zu der Moderne geht weiter Tilmann Ochs in seiner im Jahre 2003 unter dem Titel *Kulturkritik im Werk Wolfgang Koeppens* erschienenen Dissertation ein. Die Studie von Ochs konzentriert sich auf die kritische Auseinandersetzung Koeppens mit der Moderne. Es handelt sich zum einen um stilanalytische Untersuchungen, zum anderen um eine inhaltliche Analyse. Der Forschungsschwerpunkt liegt auf der Interpretationsrichtung Zeitkritik im Werk Wolfgang Koeppens auf der einen Seite und Thematisierung existentieller Menschheitsthemen auf der anderen Seite (Ochs 2004, S. 9).

Andere Arbeiten befassen sich mit den typisch modernistischen Darstellungsmitteln der Koeppenschen Werke.⁵⁴ Diese lassen sich vor allem in dem ersten Nachkriegsroman *Tauben im Gras* aufdecken, der von den Koeppenschen Romanen stilistisch der modernste ist. Seine Modernität verraten verschiedene Erzählstränge, die Häufung erzähltechnischer Modernismen, unterschiedliche Figurenperspektiven und nicht zuletzt die Anwendung des

⁵⁴ Hierhin gehört z. B. die Studie Peter Sprengels, die unter dem Titel „Wolfgang Koeppen: Die Wiederholung der Moderne“ erschienen ist. (in: Becker, Sabina; Kiesel, Helmuth: *Literarische Moderne, Begriff und Phänomen*, De Gruyter, Berlin • New York 2007, S. 403-415)

Montageverfahrens (Becker, Kiesel 2007, S. 405). Den ersten Romanen Koeppens wird dagegen ein zurückhaltender Umgang mit experimentellen Erzählweisen attestiert.

Unter dem Aspekt des modernen Schreibens werden nicht zuletzt Koeppens Reisebücher analysiert.⁵⁵ Eine solche Vorgehensweise findet man in der Studie *Publizistische Reiseprosa als Kunstform: Wolfgang Koeppen* Almut Todorows.⁵⁶ Diese stilanalytische Behandlung ist darin bemerkenswert, dass sie auslotet, welches Entwurfspotential in den in Koeppens Reiseberichten freigelegten Wahrnehmungswelten enthalten ist. Ihr Hauptbeitrag besteht in der Erfassung der Weisen, wie es in den Koeppenschen Reiseberichten durch das Medium der poetischen Sprache zu neuen Formen der Durchdringung von Wirklichkeitsbezügen kommt, so dass eine Aneignung neuer Bewusstseinsinhalte möglich wird.

Mit Melancholie der Koeppenschen Protagonisten befassen sich Bernhard Uske⁵⁷ und Christoph Haas.⁵⁸ Haas hat auch seine Aufmerksamkeit auf die Koeppenschen Frauengestalten gerichtet.

2. Der existentialistische Diskurs

In den Studien über Wolfgang Koeppens Werk lassen sich sporadisch kurze Erörterungen der Koeppenschen Werke unter dem Aspekt der existenziellen Problematik ausfindig machen. Zu nennen sind die Studien von Josef Quack und Tilmann Ochs. Umständlich wandte sich Thomas Richner der Frage der Wirkung der Existenzphilosophie auf Wolfgang Koeppen in seiner Studie *Der Tod in Rom (Eine Existential-psychologische Analyse von Wolfgang Koeppens Roman)* (1982) zu. Richner geht in dieser Studie von der Annahme aus, dass von den Existentialphilosophen nur Kierkegaards Einfluss auf Koeppen unverkennbar ist.⁵⁹ Er hält es für wenig sinnvoll, den Autor mit anderen Existenzphilosophen in Verbindung zu setzen. Bekanntlich hat Koeppen alles in allem Heidegger seine politische Haltung während der Zeit

⁵⁵ Auf die Reiseberichte Wolfgang Koeppens konzentriert sich sowohl Josef Quack in seiner Koeppen-Monographie *Wolfgang Koeppen: Erzähler der Zeit* (1997) wie auch Christoph Haas in der Monographie *Wolfgang Koeppen – eine Lektüre* (1998). Beide Monographien stellen detaillierte Studien von ausgewählten thematischen Bereichen dar, wobei sie mit dem Hauptakzent auf die Zeitkritik in den Romanen Wolfgang Koeppens an die früheren Arbeiten über Wolfgang Koeppens Werk anknüpfen.

⁵⁶ In Sonderdruck aus: *Für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Heft 1/März, J. B. Metzler Verlag Stuttgart 1986.

⁵⁷ Die Monographie Uskes, die im Jahre 1984 unter dem Titel *Geschichte und ästhetisches Verhalten. Das Werk Wolfgang Koeppens* erschien, geht auf die Verflechtung des ästhetischen Verhaltens und der Geschichtskritik in den Romanen Koeppens ein.

⁵⁸ Haas ist Autor der Monographie *Wolfgang Koeppen-eine Lektüre* aus dem Jahre 1998.

⁵⁹ Richner 1982, S. 105; Neben Kierkegaard werden noch die Bezüge zu der Philosophie Blaise Pascals, so wie sie der Roman *Der Tod in Rom* erkennen lässt, klargelegt.

des Nationalsozialismus vorgeworfen und Sartre hat er nur als Schriftsteller geschätzt.⁶⁰ Richner lässt nichtsdestotrotz zu, dass die beiden genannten Philosophen auf Koeppen unbewusst eingewirkt haben mögen.⁶¹

In Richners Studie werden die Koeppenschen Protagonisten als eine Art Alter Ego des Autors betrachtet, dem psychische Charakteristika Kierkegaards zugeschrieben werden. Zu diesen zählt Richner vorrangig Ernsthaftigkeit, melancholische Verslossenheit, ästhetische Indifferenz und die Unfähigkeit, die Bewegung des Glaubens zu verwirklichen. Als drei in dem Roman sich in verschiedenen Variationen wiederholende, typisch Kierkegaardsche Motive sieht er die Motive der Angst, der Melancholie und der Verzweiflung, die er nicht nur in Bezug auf den Protagonisten des Romans, sondern auch auf die anderen Figuren (Adolf, Judejahn) untersucht.⁶²

Richners Studie bringt einleuchtende Erkenntnisse der Korrespondenz zwischen der ästhetischen Lebensweise, so wie sie von Kierkegaard definiert wurde, und der ästhetischen Lebensweise der Koeppenschen Protagonisten. Es ist an ihr jedoch auszusetzen, dass sie als Instrumentarium für die Auslegung des Romans die Philosophie Kierkegaards wählt und infolge dessen die poetischen Aspekte von *Der Tod in Rom* außer acht lässt. Das hat meines Erachtens zur Folge, dass sie die Darstellungen der ästhetischen Existenz bei Koeppen zu einseitig aus einem moralisierenden Gesichtspunkt beurteilt und im Endeffekt auch den Wert der Literatur infrage stellt, indem sie durch Übernahme der Perspektive Kierkegaards das Poetische als das Ästhetische im Sinne des Dämonischen und Narzißtischen diffamiert. Das literarische Werk wird durch ein solches, die Methode des *close reading* ganz ausschaltendes Interpretationsverfahren nur auch ideologische Effekte reduziert. Dem Autor und seinem Werk wird so die Autonomie abgestritten und der Literatur wird lediglich die Funktion des Sprachrohrs eines außerliterarischen Diskurses zuerkannt.

Josef Quack und Tilmann Ochs bestätigen meine Annahme, dass bei Koeppen auch Bezüge zu den Texten des französischen Existentialismus und der deutschen Existenzphilosophie zutage treten.⁶³ Ochs setzt sich mit dem Existentialismus bei Koeppen in

⁶⁰ Richner, Thomas: *Der Tod in Rom: eine existential-psychologische Analyse von Wolfgang Koeppens Roman*, Artemis Verl., Zürich 1982, S. 106.

⁶¹ Richner 1982, S. 106.

⁶² Parallelen zu den philosophischen Texten Kierkegaards im Kontext der Existentialismus-Rezeption der späten 1940er und der frühen 1950er Jahre erwähnt Dieter Hoffmann im *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945*. Im Zentrum der Betrachtungen Hoffmanns steht die Durchspielung des Motivs der Selbstflucht, die er in der Nachkriegstrilogie feststellt. (Hoffmann 2006, S. 210)

⁶³ Tilmann Ochs verdanke ich einen Hinweis auf den Bibliotheksnachweis Wolfgang Koeppens, in dem sich angeblich 14 Bände von Albert Camus und 22 Bände von Jean-Paul Sartre befinden. Dadurch wird belegt, dass Koeppen sich zeitlebens intensiv mit dem existentialistischen Diskurs auseinandergesetzt hat. (Ochs, Tilmann: *Kulturkritik im Werk Wolfgang Koeppens*, Lit Verlag Münster 2003, S. 214)

Bezug auf den Roman *Das Treibhaus* auseinander,⁶⁴ in dem er Parallelen zu den Texten des französischen Existentialismus entdeckt.⁶⁵ Er dokumentiert sie durch diejenigen Passagen, in denen Keetenheuve über die metaphysische Ödnis der modernen Welt und den Verlust der Sinnzusammenhänge reflektiert, und kommt zu dem Schluss, dass den Reflexionen Keetenheuves die absurde Weltsicht innewohnt.⁶⁶ Er untersucht ferner, inwiefern das Verhalten Keetenheuves mit der Freiheitsauffassung Sartres und Camus` vereinbar ist, und bemüht sich darum, Koeppens Position hinsichtlich des Existentialismus abzugrenzen. Es wird der ironische Umgang Koeppens mit Existentialismus aufgezeigt, dessen Grundmoment es ist, dass Koeppen Existentialismus als eine modische „Hauptströmung des intellektuellen Diskurses der Nachkriegszeit“ (Ochs 2003, S. 218) festhält. Nichtsdestotrotz geht aus Ochs` Untersuchung hervor, dass die Koeppenschen Erzähltexte und der französische Existentialismus übereinstimmend die Sinnlosigkeit feststellen. Den Hauptunterschied zwischen Koeppen und dem Existentialismus erblickt Ochs jedoch darin, dass die Koeppenschen Texte die Sinnentleerung als ein Produkt der Kultur der Moderne herausstellen, während für den Existentialismus „das Dasein als solches immer schon sinnentleert war“ (Ochs 2003, S. 218).⁶⁷

Auch Josef Quack bezieht sich hinsichtlich der existentialistischen Ebene der Koeppenschen Texte auf den Roman *Das Treibhaus*.⁶⁸ Er versucht, das existentielle Thema in *Das Treibhaus* insbesondere an der Darstellung der Inkommensurabilität der subjektiven Zeitempfindung Keetenheuves und der in dem Roman thematisierten öffentlichen Zeit nachzuweisen. Er befasst sich weiter mit Keetenheuves Selbstmord sowie mit den existentialistischen Motiven der Glaubenslosigkeit, der Verzweiflung, des Ekels, der Schuld, des Absurden, der Trauer und des Selbstentwurfs und erläutert diese Motive vor dem Hintergrund der in dem Roman eingefangenen Situation im Westdeutschland der 1950er Jahre. Gleich wie Tilmann Ochs bemerkt Quack an dem Umgang Koeppens mit Existentialismus einen ironischen Unterton, mit dem Koeppen den Existentialismus als Mode herabsetzt.⁶⁹

⁶⁴ Siehe Ochs 2003, S. 214-218.

⁶⁵ Ochs kontextualisiert den Roman *Das Treibhaus* auch im Rahmen der Existentialismus-Debatte.

⁶⁶ In der kurzen Studie der existentialistischen Inhalte in *Das Treibhaus* werden ebenfalls die Ekelmotive angesprochen.

⁶⁷ Dieser Annahme kann man nur insofern beipflichten, als man sie auf den französischen Existentialismus von Sartre und Camus bezieht, denen beiden eine strikt antireligiöse Haltung eigen ist, die alle religiösen Vorstellungen aus der Perspektive eines „zeitlosen“ Atheismus unterläuft.

⁶⁸ Siehe Quack, Josef: *Wolfgang Koeppen: Erzähler der Zeit*, Königshausen und Neumann 1997, S. 169-187.

⁶⁹ Quack 1997, S. 178-179.

Quacks „existentialistische“ Lektüre von *Das Treibhaus* erfasst die in dem Roman befindlichen intertextuellen Bezüge. Quack nimmt eine vergleichende Analyse mancher Passagen von *Das Treibhaus* mit ausgewählten Passagen des Romans *Der Ekel* Jean-Paul Sartres vor und resümiert, dass sowohl Sartre wie auch Koeppen den Kontingenz-Charakter der Existenz thematisieren und Keetenheuve sich trotz spöttischer Distanz zu dem Sartreschen Existentialismus „die Vorstellung der Absurdität der menschlichen Existenz“ (Quack 1997, S. 179) zu eigen macht. Nicht zuletzt nimmt Quack die bildhaften Variationen der existentialistischen Denkfiguren des Nichts, der Öde, der Unendlichkeit und der Ewigkeit unter die Lupe und untersucht sie skizzenhaft vor der Folie der Motive der Selbstbestimmung und der Traurigkeit.

Das Motiv der Traurigkeit erläutert er im existenzphilosophischen Sinne Kierkegaards mit dem Verweis darauf, dass es nicht im Kontext der Psychoanalyse Freuds erhellt werden kann, weil diese mit der existentialistischen Auffassung des Selbstbewusstseins inkommensurabel ist. Er bezieht sich auf die Ekel-Metaphorik und die Absurditätsmotive und erforscht all die besprochenen Motive und Bilder vor dem Hintergrund der narrativen Zeit des Romans. Als zentral für die narrative Ebene des Romans betrachtet er die Zeitempfindung des Protagonisten, die keine Zukunftserwartung mehr kennt. Quack rechnet diesbezüglich die Philosophie Heideggers an und leitet von dem Heideggerschen Konzept der Hoffnungslosigkeit ab, dass das Bewusstsein des eigenen Endes keineswegs das Verhalten zu dem eigenen Sein ausschließt.⁷⁰ Nach Heidegger impliziert das Bewusstsein der Möglichkeit des eigenen Endes „eine Distanz zum Betrieb der alltäglichen Geschäftigkeit und des Geredes“ (Quack 1997, S. 182) und disponiert zum Handeln, für das eine gewisse Gelassenheit charakteristisch ist. Heidegger nennt diesen Existenzmodus „vorlaufende Entschlossenheit“ (Quack 1997, S. 182) und schlussfolgert, dass der Mensch darin niemals Zeit verliert. Quack konzentriert sich nun auf Keetenheuves Zeiterleben vor seinem Scheiden aus dem Dasein und weist nach, dass die Heideggerschen Zeitbetrachtungen für Keetenheuves Erleben der Zeit durchaus zutreffen.

Quacks Studie setzt sich nicht zuletzt damit auseinander, wie Koeppen in *Das Treibhaus* den Entwurfscharakter des Daseins thematisiert. Sie analysiert den inneren Monolog Keetenheuves und wendet sich dem imaginären Charakter der darin geäußerten Selbstentwürfe zu. Quack erachtet als den tatsächlichen Selbstentwurf Keetenheuves die

⁷⁰ Sartre dagegen hat den Tod des Individuums nicht als eine dessen Möglichkeiten gesehen und urteilte, dass z. B. ein Selbstmörder sein Leben nicht auf einen Tod hin entwerfen kann. Roquentin zählt den Selbstmord zu einem der Phänomene, die der Kontingenz der Existenz entspringen, was dem Selbstmord jede positive Bedeutung nimmt. (Quack 1997, S. 182)

pazifistische Haltung und die Utopie der friedlichen Welt. Er beschreibt auch den in dem Roman vorhandenen Diskurs über den Freitod, den er unter Bezugnahme auf die Studie Jean-Améry's *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod* (1976) kurz untersucht. Seine Schlussfolgerung ist, dass in dem Koeppenschen Diskurs über den Freitod Umrisse eines Freiheitskonzepts sichtbar sind, dessen Grundmoment in der Trennung von der Existenzlast besteht. Der Koeppensche Selbstmorddiskurs hat daher nach Josef Quack „vom Standpunkt des Lebens nichts Positives an sich“ (Quack 1997, S. 187).

3. Aufmerksammachen

Aus der Zusammenfassung der Literatur über Wolfgang Koeppen ist zu ersehen, dass meine Dissertation vor dem Hintergrund zahlreicher Arbeiten erscheint, von denen einige auf gleiche Fragestellungen wie ich eingehen.⁷¹ Deshalb kann sie kaum einen Anspruch auf absolute Originalität erheben. Nun besteht ihr grundsätzliches Novum gegenüber den anderen Arbeiten in der Perspektivierung, deren Grundlinie eine Zusammenführung der Fragestellung der Moderne und des existentialistischen Diskurses unter dem Aspekt der Ausleuchtung des Koeppenschen Entwurfes der menschlichen Existenz unter den Bedingungen der rationalistischen Moderne bildet, und in der detaillierten und umfassenden Darstellung der existentialistischen Dimension der Koeppenschen Erzähltexte.

⁷¹ So z. B. widmet sich Bernhard Uske in seiner im Jahre 1984 erschienen Studie *Geschichte und ästhetisches Verhalten* unter besonderer Berücksichtigung der Psychoanalyse dem Verhältnis von dem negativen Geschichtsbild und dem „ästhetischen Verhalten“ der Koeppenschen Protagonisten, als dessen Grundmoment er die Neurose postuliert. Er kommt dabei u. a. auch auf die Melancholie im Werk Koeppens zu sprechen, die er als Folge einer narzisstischen Prädisposition der Protagonisten erläutert. Geschichtskritik und ästhetische Existenzweise bei Koeppen sind auch Themen Martin Hielschers bündiger Monographie *Wolfgang Koeppen* (1988).

1. Der Topos der Moderne

0. Vorbemerkung: Wolfgang Koeppen und die Moderne

Die Nachkriegsromane Wolfgang Koeppens gehören, wie bereits in dem Einleitungskapitel der Dissertation angesprochen worden ist, zu jenen Romanen der deutschen Literatur, die in den Themenkomplex der Modernereflexion und -kritik der literarischen Moderne einzuordnen sind. Über *Tauben im Gras* schreibt Josef Quack: „Es gibt in der gesamten Nachkriegsliteratur keinen Roman, der gleich ambitioniert die Moderne selbst in ihren Grundbedingungen zum Thema machte.“ (Wolfgang Koeppen im Kontext der Moderne, In: *Jahrbuch 2008*, S. 33) Koeppen äußert in seinem Feuilleton-Essay *Die elenden Skribenten* in Bezug auf den ersten Nachkriegsroman seine Autorintention wie folgt: „[...] ich wollte das Allgemeine schildern, das Gültige finden, die Essenz des Daseins, das Klima der Zeit, die Temperatur des Tages [...]“ (ES 1984, S. 289). Diese Äußerung bezeugt, inwiefern er seine Nachkriegstrilogie als eine literarische Verarbeitung der Erfahrung der Gegenwart wahrnahm und sich das Ziel steckte, sich zum Deuter der Tendenzen seiner Zeit zu machen.

Meine Dissertation geht nun in die Richtung der Betrachtung der Koeppenschen Darstellung von Phänomenen und Entwicklungen der Moderne. Dies sind Entwicklungen und Phänomene wie Säkularisation, die Herausbildung der ökonomisch-technischen Welt, moderne Selbsterfahrung mit der Kehrseite des Sinndefizits, des Ich-Zerfalls und der Melancholie, die sich bei den Koeppenschen Protagonisten als eine Befindlichkeit entpuppt, deren Basis zwei konstitutive Momente der Moderne, Subjektivismus und Kritizismus, bilden. Da Wolfgang Koeppen, trotz seiner Zugehörigkeit zu der literarischen Moderne, auf die Psychologie der Romanfiguren nicht gänzlich verzichtet,⁷² lässt sich die Signatur der Moderne gut an deren subjektiven Innenwelten und Handlungsmotivationen verfolgen. Unter dem Aspekt der Modernität kann man schließlich auch die Koeppenschen Frauenbilder betrachten, die zwischen mehreren, für die ästhetische Moderne charakteristischen Imaginationen oszillieren.

Im Vordergrund der Nachkriegstrilogie steht das Thema des Zweiten Weltkrieges, das inmitten der Koeppenschen Erzählwelt einen wichtigen Wirklichkeitsbezug im Hinblick auf die Moderne eröffnet. Im Rückgriff auf die Erfahrung des Zweiten Weltkrieges wird in der

⁷² Darin unterscheidet sich Koeppens Position von der Alfred Döblins, dessen Romanpoetik sich durch einen betonten Antipsychologismus auszeichnet. (Becker, Kiesel 2007, S. 182) Die meisten Romane Koeppens sind – außer *Tauben im Gras* - Texte, die in Eintracht mit der herkömmlichen Romanpoetik das Einzelschicksal zum Thema haben. In *Tauben im Gras* gibt es trotz des darin eingeführten Prinzips der Montage erzählerische Begründungen des Figurenverhaltens.

Nachkriegstrilogie ein pessimistisches Bild der Moderne entworfen: in *Tauben im Gras* und in *Das Treibhaus* wird u. a. die enge Verbindung der politisch-wirtschaftlichen Prozesse Nachkriegswestdeutschlands mit einer imperialistischen und nationalistischen Politik illustriert und der Kampf um Macht, Energiequellen und Vorrangstellung als wichtigster Antrieb der modernen Staaten aufgezeigt. Wenn der Erzähler von *Das Treibhaus* als treibende Kraft der Geschichte „Frevel“ und „Hybris“ (T 58) erklärt, lässt er damit offenkundig eine Anspielung auf die Machtansprüche der modernen Menschen fallen, als deren Resultat in *Tauben im Gras* und in *Das Treibhaus* auch die auf den Zweiten Weltkrieg folgende, durch Modernisierungsschübe geprägte Phase des westdeutschen Wirtschaftsaufbaus vorgeführt wird.

Diagnosen der Krise der Moderne werden nichtsdestoweniger bereits in *Die Mauer schwankt* aufgestellt und in dem im Jahre 1976 erschienenen Fragment *Jugend* verdichtet sich die Erfahrung der Moderne als eine Epoche der politischen Gräueltaten und der fehlenden Vermittlung des Individuums mit der göttlichen Transzendenz. Das zeigt in aller Deutlichkeit, dass die Modernereflexion ein zentraler Aspekt des Koeppenschen Erzählwerkes ist. Koeppen gelingt es, in die erzählerische Struktur seiner Romane die Bezugnahmen auf die gesellschaftlichen Krisensituationen, epistemologischen Krisen und nicht zuletzt die Zerstörung der Lebenswelt durch technische und wirtschaftliche Prozesse der Moderne einzubauen.

An dieser Stelle ist gegenwärtig zu halten, dass für mein Vorhaben, die Koeppensche Thematisierung der Moderne zu erforschen, eine Unterscheidung zwischen der rationalistischen Moderne⁷³ und der literarischen Moderne prinzipiell ist. Meine Arbeit stellt die Romane Wolfgang Koeppens in ein partiell konträres Verhältnis zu der rationalistischen Moderne, weil der Autor darin in Bezug auf die rationalistische Moderne zwar eine polemische Perspektive einführte, doch darf man nicht über die Tatsache hinwegsehen, dass die rationalistische Moderne auch eine Bedingung für die Entstehung und die weitere Verselbständigung der literarischen Moderne war.⁷⁴ Sowohl für die rationalistische Moderne wie auch für die literarische Moderne ist das denkend-vorstellende Subjekt der Ausgangspunkt der Reflexionen und beide Modernen insistieren auf dem Freiheits- und

⁷³ Der Begriff der rationalistischen Moderne ergibt sich aus den geschichtsphilosophischen Untersuchungen von Max Weber, aus der sich daran anschließenden Analyse der modernen Verdinglichung in *Geschichte und Klassenbewusstsein* von Georg Lukács, aus Max Horkheimers und Theodor W. Adornos „Dialektik der Aufklärung“ und Martin Heideggers kritischer Aufarbeitung der neuzeitlichen Metaphysikgeschichte. (Vietta 1992, S. 21)

⁷⁴ Da der moderne Freiheits- und Selbstbestimmungsgedanke, an dem die literarische Moderne festhält, dem neuzeitlichen Ansatz einer sich selbst begründenden, selbstverantwortlichen und sich selbst steuernden Vernunft entspringt, bleibt die literarische Moderne mit der rationalistischen Moderne eng verknüpft. (Vietta 1992, S. 27)

Autonomiebegriff (Vietta, Dirk 1997, S. 4). Aus diesem Grunde muss die literarische Moderne als eine Begleiterscheinung der rationalistischen Moderne betrachtet werden, auch wenn sie sich gleichzeitig als modernekritisch erweist.

Der amerikanische Literaturwissenschaftler Fredric Jameson konstatiert als grundsätzliche Eigenschaft der Moderne die Reflexivität:

Für die Philosophen bildet jedoch Descartes' durchgehender Bruch mit der Vergangenheit nicht nur die Eröffnung der Modernität, sondern auch schon selbstbewußte oder reflexive Theorie, während das Cogito selbst die Reflexivität dann als eine der Haupteigenschaften der Modernität inszeniert. (Jameson 2007, S. 37)

Reflexivität, Selbstreflexivität und eine Oszillation um das Thema der Freiheit des Individuums gehören zu wesenhaften Eigenheiten der Koeppenschen Romane. Es handelt sich durchwegs um Merkmale, die auf die Verwandtschaft dieser Romane mit dem übergreifenden Modernisierungsprozess hindeuten.

In den Werken Koeppens wird die Reflexivität in erster Linie mittels der Sprechakte und der mentalen Prozesse der Figuren inszeniert. Mit dem hohen Anteil an Reflexivität geht die in der Einleitung angesagte Autonomisierung von den außerliterarischen Dienstfunktionen einher.⁷⁵ Als ein ambivalenter Zug der Koeppenschen Reflexivität lässt sich beurteilen, dass durch deren Vermittlung einerseits von der den Modernisierungsprozess begleitenden Zersetzung der traditionellen Ordnungen berichtet wird, andererseits an dieser Zersetzung partizipiert wird, indem die Tradition als historisch und kulturell schon überholt betrachtet wird.⁷⁶

Aus der Autonomisierung des sprachlichen Materials resultiert die tiefe Ambivalenz der Koeppenschen Romane, die darin besteht, dass sie sich zwar als eine kritische Gegenstimme zu der rationalistischen Moderne lesen lassen, sinnträchtige Entwürfe möglicher anderer Realitäten im Sinne des Bekenntnisses zu den tradierten Normensystemen und Sinngebungen oder zu kompensatorischen Bildungen in Form von politischen Ideologien⁷⁷ jedoch nicht oder nur in beschränktem Maße⁷⁸ herstellen. Im Gegenteil wird in dem Gesamtwerk Koeppens

⁷⁵ Damit soll nicht besagt werden, dass Wolfgang Koeppen zu den gesellschaftlichen und politischen Fragen seiner Zeit nicht Stellung bezogen hätte, sondern dass er, um es mit Horst Thomé zu sagen, in seinen Werken beliebige gesellschaftliche und politische Bezüge entstehen lässt. (vgl. Thomé, Horst: Modernität und Bewusstseinswandel, in: Mix, York-Gothart [Hrsg.]: *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890-1918*, Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Deutscher Taschenbuch Verlag, München • Wien 2000, S. 21)

⁷⁶ Exemplarisch hierfür ist Koeppens Umgang mit dem Mythos, der eine doppelte Bewegung aufweist: es ist die der Mythisierung und der Entmythisierung. Die Elemente der germanischen Mythen baut Koeppen in seine Texte mit einer eindeutig kritischen und aufklärerischen Absicht ein. Antike und christliche Mythologie dienen als ein Sinnhorizont, vor dem sich die Sinnentleerung der modernen Welt abhebt.

⁷⁷ Thomé nennt politische Ideologien „Ersatzreligionen“ (Mix 2000, S. 20) und stellt sie in einen Zusammenhang mit dem bereits um die Jahrhundertwende erfahrenen Sinnstiftungsdefizit.

⁷⁸ Hier ist an den Roman *Das Treibhaus* (1953) zu denken, dessen Protagonist Keetenheuve als Mitglied einer modernen Partei, nämlich der Sozialdemokratie, für eine bessere Welt kämpft.

Ideologiekritik betrieben⁷⁹ und die traditionellen Maßstäbe werden dekonstruiert.⁸⁰ Man kann an den Koeppenschen Romanen den paradoxen Zug sehen, dass ihre Protagonisten auf der Suche nach einer Wahrheit im erkenntnismäßigen Sinn sind und zugleich die Unerkennbarkeit dieser Wahrheit deklarieren (vgl. Vietta 1992, S. 321).

Als ein Roman, der nicht nur ein kritisches Erzählen über die Moderne ist, sondern in den Handlungsverlauf auch Momente der Suche des Protagonisten nach Gegenpositionen dazu einbringt, stellt sich nur *Die Mauer schwankt* heraus. Die Reflexionen und Handlungen des Protagonisten weisen eine Nähe zu dem Programm der expressionistischen Moderne⁸¹ und dem lebensideologischen Denken auf. Der Protagonist Johannes von Süde übt eine Kritik an der rationalistischen Moderne, in deren Rahmen er den Ausbruch des Ersten Weltkrieges als Abrechnung mit der fortschrittsgläubigen Rationalität der Moderne interpretiert.⁸² Seine Zeitreflexionen dominiert ein Gefühl des Aufbruchs, einer gesellschaftlichen wie individuellen Erneuerung, die sich aus seiner Sicht durch den Ersten Weltkrieg vollziehen soll. Der Erste Weltkrieg fungiert in dem Roman durchaus als eine Reflexionsfigur, indem er dem Protagonisten als Anlass zu der Veränderung des dem fortschrittsoptimistischen Geist des Technizismus entspringenden Weltparadigmas des 19. Jahrhunderts erscheint.⁸³ Im ähnlichen Sinne betrachtet die Rolle des Ersten Weltkrieges auch Jameson.

Doch der Erste Weltkrieg hatte den Fortschrittsideologien einen schweren Schlag versetzt, besonders denen, die sich auf Technologie bezogen, und seit dem späten 19. Jahrhundert haben bürgerliche Denker bei zahlreichen Anlässen ernste und selbstkritische Zweifel über den Fortschritt geäußert. (Jameson 2007, S. 14)

Eine Umbruchsbedeutung wird dem Ersten Weltkrieg auch in den Reflexionen des Protagonisten von *Jugend* beigemessen. Der Junge, der sein Überleben des Krieges als einen Triumph des Individuums gegen die es vernichtende Macht der adelig-militärischen Korporationen ansieht, sieht im Ersten Weltkrieg ein historisches Ereignis, das das Ende der

⁷⁹ Richtig verweist Thomas Richner darauf, dass Koeppen „gegen alle Flaggen, auch die des Glaubens, Aversionen“ (Richner 1982, S. 107) hatte.

⁸⁰ Dies dennoch nicht im postmodernen Sinne als semantisch indifferentes Spiel der Signifikanten. Auch wenn in den Romanen Koeppens Reflexionen und Bilder in Szene gesetzt werden, mit denen die traditionelle Metaphysik zersetzt wird, so kann dies den Interpreten nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Erzählperspektive stets auf einen Sinnhorizont bezogen bleibt, der auch theozentrisch bestimmt ist. (vgl. Richner 1982, S. 107)

⁸¹ Damit wird hauptsächlich der Versuch des Baumeisters gemeint, zu neuen Horizonten zu gelangen und von den historisch-kulturellen Turbulenzen seiner Zeit ein neues Weltbild abzuleiten. Dass Koeppen mit den Thesen des deutschen Expressionismus wie auch mit dem Schaffen der expressionistischen Dichter vertraut war, lässt sich aus seinem Essay „Deutsche Expressionisten oder Der ungehorsame Mensch“ (Koeppen 1986, S. 263-304) ersehen.

⁸² Dies im Sinne des lebensideologischen Utopismus, indem der Protagonist des Romans von der „Geburt“ der neuen Werte aus dem Krieg spricht.

⁸³ Es ist ein betont melancholischer Standpunkt. Wolf Lepenies, der Autor der Studie *Melancholie und Gesellschaft*, bezeichnet das 19. Jahrhundert als das „stupide siècle“ (Lepenies, Wolf: *Melancholie und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, S. XV), womit er auf dessen kurzsichtigen Glauben an Wissenschaft und Technik zielt.

alten gehassten Ordnung und die Verheißung einer besseren Zukunft bedeutet. Er verbindet mit dem Ende des Ersten Weltkriegs die Hoffnung auf die Einführung des demokratischen Systems, wie die folgende Ich-Perspektive aufzeigt: „Der Morgen graute. Am Ende der Brücke räckelten Posten unter Gewehr, den Lauf nach unten. Dies schien mir mein Sieg zu sein, die Zerstörung der Disziplin.“ (J 57) Im Unterschied zu Johannes von Süde, der sich in vielerlei Hinsicht konservativen Idealen verschreibt, leistet der Jugend-Protagonist dem Befreiungsgedanken des Individuums Vorschub, was sich durchaus als Bekenntnis zu den Zielen der rationalistischen Moderne liest.

Für die Literatur der Moderne ist es kennzeichnend, dass sie die metaphysische Einsamkeit des modernen Menschen beschreibt. Diese Erfahrung kommt in den erzählten Welten der Texte der literarischen Moderne als ein Gefühl des Alleinseins im Kosmos zutage.⁸⁴ Sie wird als Resultat der Auflösung metaphysischer Sinngebungen, tradierten Ordnungen und allgemein verbindlicher Wertesysteme präsentiert.⁸⁵ Was die Werke Koeppens anbelangt, so ist der Verlust der tradierten Ordnungen und Sinngebungen am einleuchtendsten in den Romanen *Die Mauer schwankt*, *Tauben im Gras* und *Das Treibhaus* aufgeschrieben. In *Tauben im Gras* wird die Atomisierung der einstigen Einheit bis hin zur radikalen Zersplitterung des Weltbildes und die daraus resultierende ethische und epistemologische Orientierungslosigkeit zum Thema. Die Reflexionen mehrerer Romanfiguren haben die Funktion, die Labilität der metaphysischen Sinngebungen, der humanistischen Ideale und der abendländischen Geschichte anzukündigen. Die Nachkriegsromane *Tauben im Gras*, *Das Treibhaus* und *Der Tod in Rom* sind eine literarische Aufzeichnung der Überholung der christlichen Sinngebung durch die Entwicklungen der Moderne nicht zuletzt auf dem Gebiet der Naturwissenschaften. In *Das Treibhaus* werden die Motive des Nichts variiert, die vor der Folie des modernen Nihilismus zu lesen sind.⁸⁶

⁸⁴ Die Geschichte der Religiosität im Europa der Neuzeit ist die Geschichte der Entmythologisierung, die auch „Entzauberungsprozess“ genannt wird. Der Entzauberungsprozess setzte in der Renaissance ein. Seine unmittelbare Folge ist die Hervorhebung der Arbeit und des Fleißes. Im 20. Jahrhunderts erreichte er seinen Höhepunkt, was sich sowohl in den Texten der literarischen Moderne als auch in den existentialphilosophischen Texten niedergeschlagen hat. Über das 20. Jahrhundert schreibt Karl Jaspers: „Eine nie dagewesene Öde des Daseins wird fühlbar, gegen die der schärfste antike Unglaube geborgen war in der Gestaltfülle einer nicht verlassenen mythischen Wirklichkeit.“ (Dinzelbacher, Peter [Hrsg.]: *Europäische Mentalitätsgeschichte*, Kröner, Stuttgart 2008, S. 157)

⁸⁵ Vgl. Vietta 1992, S. 7-12.

⁸⁶ Dessen ungeachtet ist in *Das Treibhaus* an den Bewusstseinsdarstellungen der Zentralfigur eine Verwandtschaft mit dem Ethos des Christentums abzulesen. Keetenheuves weltanschauliche Perspektive ist als eine Vielheit von auch gegensätzlichen Momenten zu sehen, die Kirchenkritik bei der gleichzeitigen Überzeugung von der Sündhaftigkeit der menschlichen Natur nicht ausschließt. Übereinstimmend verschränken sich bei Keetenheuve atheistische Standpunkte mit der Tendenz, seine Gottlosigkeit als einen existentiellen Verlust anzusehen.

Gegenstand der Darstellung wird die schwindende Religiosität auch in *Die Mauer schwankt*. Hier verbindet der Protagonist seine Überlegungen über die Glaubenslosigkeit seiner Zeitgenossen und die Frömmigkeit der Alten mit genauen Beobachtungen der kirchlichen Räume, in die er sich ab und zu vor den Säkularisierungstendenzen seiner Zeit flüchtet. Der Text spricht in dem Kontext der Aussagen über die „Gottlosigkeit“ der Gegenwart davon, dass die Religion die Angelegenheit nur noch der älteren Generation ist. Bestimmend für diese Bewertung ist die Feststellung des Baumeisters, dass in die Kirchen nur noch alte Frauen zum Gebet gehen. Seine Melancholie kennzeichnet ähnlich wie die Melancholie der anderen Koeppenschen Protagonisten die Entdeckung des transzendenzlosen Universums der Moderne und die Erkenntnis der eigenen Unfähigkeit, an Gott zu glauben, und so „Ratio und Irratio, Immanenz und Transzendenz“ zu vereinen (vgl. Richner 1982, S. 108). Insoweit ist sie als eine Reaktion auf die metaphysische Ödnis der modernen Welt zu deuten, was den Anlass dazu gibt, ihre literarischen Figurationen bei Koeppen als Darstellung einer epochengeschichtlichen Befindlichkeit⁸⁷ zu ergreifen. Diese „moderne“ Art der Melancholie macht sich insbesondere in *Die Mauer schwankt* und in *Das Treibhaus* erkennbar. In *Der Tod in Rom* wirkt der Melancholie die absurde Denkart Siegfried Pfaffraths entgegen.

In dem semiautobiographischen Fragment *Jugend* steht im Mittelpunkt des Erzählten das Erlebnis des Niedergangs des Einzelsubjektes, der in der Unmöglichkeit des Ausgleiches des Individuellen mit dem Allgemeinen manifest wird. Nun weist in *Jugend* auf den Verlust des Gesamtsubjektes die Fragmentarisierung des Erlebten, Gedachten und Wahrgenommenen⁸⁸ hin, mit der auf der formalen Ebene die Fragmentierung des narrativen Aufbaus einhergeht.⁸⁹ Die poetische Strategie der Fragmentierung deutet eine Krise des Subjekt an, die nicht

⁸⁷ Der Begriff der Befindlichkeit wird der Philosophie Martin Heideggers entnommen, in der die Befindlichkeit ein „fundamentales Existential“ repräsentiert. Gemeint ist damit die menschliche Welterfahrung, die des „Gestimmtseins“, in dessen Form das menschliche Dasein neben dem „Verstehen“ der Wirklichkeit auch begegnet. In der Befindlichkeit erschließt sich dem menschlichen Dasein die Welt in ihrer Ganzheit, auch wenn das Dasein dem sich darin Zeigenden eher ausweicht. Für Heidegger zeigt sich in der Befindlichkeit die „Geworfenheit“ des menschlichen Daseins. Abweichend davon kann der Begriff der Befindlichkeit als Ausdruck einer Epochenkonstellation, eben jener der Moderne, gebraucht werden. (Vietta 1992, S. 172)

⁸⁸ Die „Tendenz zum bewusst Fragmentarischen“ gehört zu den Veränderungen, die das autobiographische Erzählen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchmacht. Sie ist z. B. in Walter Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, in Ossip Mandelstams *Das Rauschen der Zeit* oder in Virginia Woolfs *Moments of Being* festzustellen. (siehe dazu Lamping, Dieter: Erzählen als Sinn-Suche, Formen und Funktionen autobiographischen Erzählens im Werk Alfred Anderschs, in: Zymner 2000, S. 218)

⁸⁹ Trotzdem verzichtet der Autor nicht gänzlich auf die Chronologie des Erzählten, so dass nicht die Rede von einem „neuartigen narrativen Aufbau“ sein kann, wie er z. B. in der Autobiographie *Die Wörter* Jean-Paul Sartres nachweisbar ist. Die Erzählung setzt mit der Kindheit des Protagonisten ein und endet mit der Szene, in der der Protagonist in Antizipation des Todes seiner Mutter von dieser Abschied nimmt. Es folgt auch den historischen Ereignissen chronologisch. (siehe dazu Lamping, Dieter: Erzählen als Sinn-Suche, Formen und Funktionen autobiographischen Erzählens im Werk Alfred Anderschs, in: Zymner 2000, S. 218-219)

überwunden werden kann – bei dem Protagonisten handelt es sich nach wie vor um eine solipsistische Existenz ohne soziale und religiöse Einbettung-, lässt aber auch einen Zusammenhang mit der universalen Krise der Romanform erkennen. Genau gesagt vergegenständlicht sie das Problem der Darstellbarkeit der Existenz in der Moderne.⁹⁰

Aus dem Wissen um die Fragilität des modernen Ich-Bewusstseins lässt sich bei Koeppen die Bestrebung seiner Protagonisten erklären, die ästhetische Subjektivität zu retten, die nicht nur in *Jugend*, sondern auch in *Eine unglückliche Liebe* und in der Nachkriegstrilogie dargestellt wird. Keetenheuve, um auf ein Beispiel einzugehen, behauptet sich durch seine Zuwendung zu der Poesie E. E. Cummings` und Charles Baudelaires gegen die Lebensstrategien der Bundesdeutschen in der Etappe der Nachkriegserneuerung, denen er einen hochgradig pragmatischen Hintergrund attestiert. In seinen Betrachtungen finden sich jedoch auch Einsichten, dass die ästhetische Subjektivität ein Ausgangspunkt weder der sozialen Moral noch einer tieferen religiösen Empfindung sein kann. Wenngleich Keetenheuve versucht, sich in die religiöse Weltsicht zu fügen, bleibt sein Bezug zu dem Religiösen ästhetisch semantisiert, indem er selbst an der Existenzweise der Geistlichen vordergründig das Ästhetische würdigt.

Keetenheuve dachte: Ein schönes Leben; am Abend die Gärten, am Abend der Spaziergang am Tiber. Er sah sich als Priester am Ufer des Tiber wandeln. (T 130)

In diesem Zusammenhang gebührt eine eingehendere Betrachtung der Textpassage, in der man liest, dass Keetenheuve gern zu den Herrschenden gehören würde, nur um von dem Volk möglichst entfernt zu bleiben. Das Volk ist Keetenheuve Synonym für das Natürliche, das dem Ästhetischen konträr ist. Diese Sichtweise legt die Ambivalenz selbst seiner politischen Haltung nahe. Er verteidigt einerseits demokratische Prinzipien, andererseits aber fühlt er sich zu den Zentren der Macht hingezogen, weil diese an ästhetische Werte gebunden sind und sich von der allgemeinen Tendenz zu dem Keetenheuve anekelnden Konsum fernzuhalten scheinen.

Im Kontext der Darstellung der Erfahrung der Modernität sind auch die Koeppenschen Frauenfiguren platziert, die bei Koeppen als Trägerinnen der rationalistisch-materialistischen Tendenzen der Moderne in Erscheinung treten. Bei der Protagonistin in *Eine unglückliche Liebe* paart sich weibliche Sinnlichkeit als Mittel der Verführung mit traditionell männlich besetzten Verhaltensweisen. Sibylle verfügt über traditionell als männlich klassifizierte Charakterzüge und Verhaltensweisen, zu denen Gefühlskälte, Bindungslosigkeit, Dominanz,

⁹⁰ Kiesel 2004, S. 166.

Untreue und der absolute Freiheitsanspruch gehören.⁹¹ Die Akzentuierung ihrer kalkulierenden Denkart hebt die fortschreitende Durchrationalisierung der Wirklichkeit in der Weimarer Republik hervor, zu deren Zeit sich die Handlung des Romans abspielt. Das Rationelle stattet die Figur Sibylles mit dem Touch der Individualität aus, deren Adoration ein Wesenszug der rationalistischen Moderne ist.

Hier kommt jedoch in der klassischen Verherrlichung der Modernität im allgemeinen ein zweites Charakteristikum hinzu, nämlich die Vorstellung der Individualität. Moderne Leute sind Individuen, und das Unfreie bei den anderen ist dann offensichtlich ihr Mangel an Individualität. (Jameson 2007, S. 59)

Nun liegt in der Tiefensemantik von Friedrichs Angst vor Sibylle der Eindruck, dass sie mehr Individualität und Intellekt als andere Frauen besitzt.⁹² Bei näherer Betrachtung stellt man fest, dass Koeppen mit der Figur Sibylles eine literarische Repräsentation der sog. Neuen Frau produziert, die ein fundamentaler Topos der Literatur der zwanziger Jahre ist.

In der Nachkriegstrilogie ist es dagegen eher Irrationalität, womit die Frauenfiguren eine destabilisierende Wirkung auf die Protagonisten haben. Sowohl Emilia in *Tauben im Gras* wie auch Elke in *Das Treibhaus* entziehen sich der intellektuell überwachenden Autorität ihres Mannes⁹³ und gehen lediglich dem Ausleben ihrer sinnlichen Wünsche nach. Gleichzeitig bedrängen sie die Protagonisten mit ihren düsteren Seelenzuständen. Damit werden dem Denken der modernen Frau die Übermacht des Materialismus und der Triebhaftigkeit über das Geistige sowie mangelnde seelische Zurechnungsfähigkeit bescheinigt.

Wie man resümieren darf, sind die Koeppenschen Romane von einer Skepsis gegenüber der technisch-rationalistischen Moderne und von einem Fortschrittspessimismus durchwoben. Aus dem Fortschrittspessimismus erklärt sich auch die zentrale Bedeutung, die in ihnen dem Thema der Zeit zukommt. Eine Vorrangstellung nimmt in dieser Hinsicht der Roman *Das Treibhaus* ein. Keetenheuve wird als eine Figur dargestellt, die zum Zeitversäumnis tendiert. Die Erzählinstanz betont an einer Stelle, an der wir einiges über Keetenheuves Ansichten zu der praktischen Politik erfahren, dass die Tendenz zum Zeitversäumnis in der Erkenntnis begründet ist, dass die lineare Zeitkonzeption⁹⁴ auf dem Nutzendenken begründet ist.

⁹¹ Siehe dazu Pohle, Bettina: *Kunstwerk Frau (Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne)*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1998, S. 67-72.

⁹² Friedrichs Anerkennung der Individualität Sibylles verleiht seiner Liebe die Züge der romantischen Liebe, die sich nach Niklas Luhmann auf das einzigartige Individuum bezog, weshalb man von der Autonomisierung der Liebe in der Romantik sprechen kann. (Schößler, Franziska: *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, A. Francke Verlag Tübingen und Basel, Tübingen 2006, S. 73)

⁹³ Vgl. Pohle 1998, S. 34.

⁹⁴ Der Prozess der Wandlung des Zeitverständnisses in der Neuzeit hängt mit Profanisierung und Subjektivierung zusammen. Seit der Einführung der öffentlichen Uhren an den Rathäusern verschrieben sich die Europäer einer aktiven Haltung und alle Lebensbereiche wurden von der Rechnung nach Stunden erfasst. Die

An der Opposition zwischen Keetenheuve, der den Typus des kontemplativen Menschen verkörpert, und den handelnden Figuren wird gezeigt, dass die rationalistische Moderne von dem Individuum die Ausrichtung seines Blickwinkels an die objektive oder auch mechanische Zeit verlangt, um es leistungsfähig und absolut dienstbar machen zu können.⁹⁵ Die Abfolgen von Keetenheuves Denkvorgängen weisen darauf hin, dass sein Widerwille gegen die Zeit daraus resultiert, dass er in der Zeitakzeleration den Verlauf der abendländischen Geschichte als einen immerwährenden Kampf erkennt. Der Tod seiner Frau eröffnet einen weiten Raum für seine Zeitreflexionen, die eine Sehnsucht nach der Zeitlosigkeit dominiert. Die Sehnsucht nach Dauer, nach Bleibendem, die sich zuerst in Keetenheuves Bereitschaft zur Pensionierung zu erkennen gibt und die Keetenheuve schließlich in dem Selbstmord umsetzt, kann als eine ablehnende Reaktion auf die Dynamik der rationalistischen Moderne interpretiert werden (zu der Problematik der Dynamik der Moderne siehe Vietta, Dirk 1997, S. 13-14).

Orientierung der westlichen Gesellschaft auf die innerweltliche Zukunft kann man als Folge der Profanisierung und der Ökonomisierung der Zeit verstehen. (siehe dazu Dinzelbacher 2008, S. 748-762)

⁹⁵ Die Aufnahme der Moderne in den Romanen Wolfgang Koeppens findet eine philosophische Entsprechung bei Peter Sloterdijk, der „die fortschreitende Moderne als einen Prozeß einer raschen und immer rascheren Mobilisierung, die ganze Moderne als ein ‚Sein-zur-Bewegung‘, als einen immer hektischeren, vor allem ökonomisch angetriebenen und antreibenden Weltverbrauch“ (Vietta 1992, S. 323) beschrieben hat.

1.1.1 Sinn- und Utopieverlust, Krise des individuellen Subjektes

I

Wie man anhand des bereits Ausgeführten zusammenfassen kann, liegt mit den Romanen Wolfgang Koeppens eine literarische Verarbeitung des Erlebnisses der modernen Wirklichkeit und eine Verbildlichung der modernen Existenzweisen⁹⁶ vor. Koeppen konturiert mit seinem Entwurf der Moderne ein Bild einer Epoche, die wesentlich durch eine Zersetzung der tradierten kulturellen Semantiken und eine Krise der individuellen Identität gekennzeichnet ist (vgl. Mix 2000, S. 17). Er macht an einem ganzen Figurenarsenal einsichtig, dass die Existenz des modernen Menschen nur an der Diesseitigkeit orientiert ist, weshalb sie eines tieferen Sinnes verlustig geht, wodurch zuletzt auch das Verhältnis des Individuums zu sich selbst ins Schwanken gebracht wird.

Nun hat sich die negative Erfahrung der Moderne vor allem in die Romane *Die Mauer schwankt*, *Tauben im Gras* und *Das Treibhaus* eingeschrieben, in denen mehr als in den anderen Romanen Koeppens das epistemologische Chaos und der Sinn- und Utopieverlust der Moderne thematisiert werden.⁹⁷ Alle drei Romane verdeutlichen die absolute Dominanz einer Weltauffassung, die mit Gott nicht mehr rechnet und an seine Stelle die zweckrationale Vernunft einsetzt.⁹⁸ Sie lassen sich somit als literarischer Rückgriff auf die Denkfigur der Krise der Moderne begreifen (Mix 2000, S. 26).

In dem Roman *Das Treibhaus* wird an dem Bild des Nachkriegsaufbaus Bonns sinnfällig gemacht, dass die einzige metaphysische Kategorie der Moderne der Wille zur Macht ist.⁹⁹ Mit der Konstruierung der modernen Wirklichkeit als einer total seelenlosen und sich beinahe auf eine maschinenartige Weise verhaltenden können die Nachkriegsromane Wolfgang Koeppens im Kontext der zeitgenössischen Debatten über den Nihilismus und die Technokratie gelesen werden.¹⁰⁰ Sie erhalten literarische Parallelen zu der Philosophie Blaise Pascals, Arthur Schopenhauers und zu der Kritischen Theorie Theodor W. Adornos und Max

⁹⁶ Soziologisch gesehen sind Koeppens Nachkriegsromane *Tauben im Gras* und *Das Treibhaus* eine exemplarische literarische Darstellung der Formen der modernen Urbanisierung, Technisierung und der modernen Informationsvermittlungen, die sowohl den technisch-rationalistischen Geist der Moderne wie auch das moderne Erkenntnischaos veranschaulichen.

⁹⁷ Vgl. Vietta 1992, S. 9.

⁹⁸ Siehe dazu Vietta 1992, S. 21-33.

⁹⁹ Vgl. Vietta 1992, S. 22.

¹⁰⁰ Der technische Geist der Moderne wurde nach dem Zweiten Weltkrieg u. a. in der im Sommer 1946 von Hans Werner Richter und Alfred Andersch gegründeten Zeitschrift „Der Ruf“ kritisch betrachtet.

Horkheimers. In den Texten dieser Denker geht es um die kritische Reflexion des rationalistisch-materialistischen Geistes der Neuzeit.

Wolfgang Koeppen setzt zwecks der Abbildung der Befindlichkeit seiner Zeit spezifische poetische Mittel ein, anhand derer er die Erfahrung der Moderne literarisch konstituiert. Die Verbindung von kurzen parataktischen Sätzen oder die bloße parataktische Reihung von Substantiven in *Tauben im Gras* denunziert als die Haupttendenz der Nachkriegszeit die Reduktion der existentiellen Zusammenhänge auf die Horizonte des „bloßen Daseins“. In den Kontext des Romans werden Zitate aus den Massenmedien, z. B. die Zeitungsheadlines, eingefügt, die die prominente Rolle, welche in Nachkriegswestdeutschland dem Journalismus¹⁰¹ zugeschrieben wurde, belegen. Die Häufigkeit, mit der sie verwendet werden, verweist auf die Absicht des Autors aufzuzeigen, inwiefern der Journalismus nach dem Zweiten Weltkrieg in Europa zur hegemonialen Redeweise wurde. Dem zitierten Inhalt der Massenmedien ist an mehreren Stellen zu entnehmen, dass die Zeitungen und Radiosendungen sich hauptsächlich mit wirtschaftlichen Themen beschäftigen. Nicht minder fokussiert die Erzählinstanz auf die durch die Massenmedien verbreitete Massenkultur und den daraus resultierenden kulturellen Verfall.

Der Autor macht zwecks der Differenzierung des eigentlichen Romantextes und der darin inkorporierten Zitate aus den Massenmedien und der Alltagssprache von unterschiedlicher Schreibung Gebrauch.¹⁰² Diejenigen Aussagen, die diesen beiden Sphären des profanen Alltags des Endes der 1940er Jahre entnommen wurden, sind in dem Roman kursivgesetzt, wodurch sie von dem restlichen Text unterschieden werden. Durch die Kursivsetzung der Zeitungszitate wird der Effekt der Absetzung der anonymen Redeweise der journalistischen Texte, die in der Regel auf die im Kontext des allgemeinen Daseinskampfes anzusiedelnden, über das Subjektive hinweggehenden Zwecke ausgerichtet sind, von dem eigentlichen Erzähltext erreicht.

Krieg um Öl, Verschärfung im Konflikt, der Volkswille, das Öl den Eingeborenen, die Flotte ohne Öl, Anschlag auf die Pipeline, Truppen schützen Bohrtürme [...] (TG 9)

Die hineinmontierten Elemente wie Reklameslogans oder Zeilen von populären Liedern legen nahe, wie die schöngeistige Literatur mit ihrer Fokussierung auf das autonome Individuum

¹⁰¹ Der Roman zeichnet sich auch tatsächlich durch etwas Reportagenhaftes aus, was damit zusammenhängt, dass die Literatur der Nachkriegszeit unter dem Anspruch eines greifbaren Realismus stand. Er hat mit den in der Nachkriegszeit populären Reportagen u. a. gemeinsam, dass er die Desintegration des sozialen Erlebnis- und Erfahrungsmaterials zum Thema hat. (vgl. *Nachkriegsliteratur in Westdeutschland 1945-49: Schreibweisen, Gattungen, Institutionen*, hrsg. Hermand, Jost; Peitsch, Helmut; Scherpe, Klaus R., Argument-Verlag, Berlin 1982, S. 39)

¹⁰² Vgl. Hielscher 1988, S. 80.

unter den Bedingungen der Spätmoderne durch das Einwirken des Konsums und der vermassenden Unterhaltungskultur ihre Position verliert. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die Schreibkrise der Zentralfigur Philipp verstehen.

Für den desillusionierten Blick der Koeppenschen Protagonisten auf die fortgeschrittene Moderne in der Nachkriegstrilogie ist offensichtlich die Erfahrung des Zweiten Weltkrieges und die kritische Einstellung zu der Nachkriegsentwicklung nicht nur in der Bundesrepublik, sondern - angesichts des Ost-West-Konflikts, auf den die Romane zu sprechen kommen - in der ganzen Welt richtunggebend. Die Nachkriegstrilogie prägt so eine Skepsis, die sowohl durch das Medium des Erzählers wie auch in den Reden und Reflexionen der Protagonisten zum Ausdruck gebracht wird. Am Ende von *Tauben im Gras* werden pessimistische Zukunftsprognosen artikuliert: im Hintergrund wird das Konfliktpotential der Welt der beginnenden 1950er Jahre beschrieben. Indem die erzählerische Betrachtung in den Text gefügt wird, dass der Einzelne sich aus der Konflikt-Situation nicht heraushalten kann, weil es für ihn keine Möglichkeit des Heraustretens aus der Welt gibt, in der er lebt, wird die absolute Macht der geschichtlichen Wirklichkeit über das Individuum demonstriert. Es handelt sich hier offensichtlich um die literarische Umsetzung der Heideggerschen Denkfigur der Geworfenheit, nicht minder aber auch um die literarische Reflexion der Verzahnung von Modernität und Geschichtsbewusstsein (Mix 2000, S. 15).

Doch niemand entflieht seiner Welt. Der Traum ist schwer und unruhig. Deutschland lebt im Spannungsfeld, östliche Welt, westliche Welt, zerbrochene Welt, zwei Welthälften, einander feind und fremd, Deutschland lebt an der Nahtstelle, an der Bruchstelle, die Zeit ist kostbar, sie ist eine Spanne nur, eine Sekunde zum Atemholen, Atempause auf einem verdamnten Schlachtfeld. (TG 236)

Ein gewisser Desillusionismus ist jedoch bereits dem Text von *Die Mauer schwankt* eingeschrieben. Der Baumeister Johannes von Süde, der Protagonist dieses Romans, beurteilt gleich in der Anfangsszene die auf die Technik bedachte Entwicklung der Epoche um den Ersten Weltkrieg als ein zum Missglücken verurteiltes Unterfangen. Später entdeckt sein kritischer Blick, dass der rationalistisch-pragmatische Charakter der Moderne das Individuum von seinem Selbst und dem Leben entfremdet. Der Verlust von authentischer Erfahrung, den er beklagt und unter dem er leidet, erklärt sich unter Berücksichtigung seines Lebenskontextes (er lebt in einer provinziellen Stadt im Osten Deutschlands) aus der Instrumentalisierung der Lebensweisen, die zu der Übermacht der leeren Alltäglichkeit führen, wie er konstatiert.

Nun kennzeichnet die Einstellung des Baumeisters zu der imaginationslosen Vernünftigkeit eine tiefe Ambivalenz, die daraus resultiert, dass er selbst eine Persönlichkeit darstellt, für die der innere Zwiespalt zwischen dem Rationellen und dem Irrationellen symptomatisch ist. Sein Leiden unter der flächigen Alltäglichkeit und seine gleichzeitige

Bemühung, dieser von seinem Amt des Baumeisters wegen gerecht zu werden, ist besonders in denjenigen Szenen deutlich, in denen sein Leben in der ostpreußischen Provinz dargestellt wird. Die von ihm verwirklichte strikte Ritualisierung seines Alltags, die er auch seinen Familienangehörigen auferlegt, entpuppt sich als eine Weigerung, zur eigenen Individualität zu gelangen, für deren Entfaltung in den unsicheren Zeiten des Ersten Weltkrieges keine von der äußeren Autorität garantierte Basis mehr besteht. Aus mangelnder Individuationskraft akzeptiert der Baumeister am Anfang des Romans den Wunsch des Vaters, dass er Architektur studiert und verzichtet auf seinen Traum, Maler zu werden. Der Standpunkt des Vaters wird in dem Roman als Misstrauen gegen das Nicht-Zweckmäßige inszeniert. Im ähnlichen Sinne wird die Missgunst gezeichnet, die die bürgerliche Klasse gegen die Kunst im allgemeinen hegt. Sie zeigt sich beispielhaft an der Verachtung der Eltern des Baumeisters gegenüber ihrem dem Theater ergebenden Schwiegersohn Marr, auf die die Erzählinstanz aufmerksam macht.

Eine Darstellung des Versuchs des Ausbruchs aus den Schranken des bürgerlichen Alltags findet sich in den Szenen, die den unvorhergesehenen Besuch des Baumeisters in einem totalitären Balkanstaat beschreiben, wohin er sich begibt, um von seinem sterbenden Schwager Abschied zu nehmen. Es scheint, als würde diesem Aufenthalt, gerade weil er nicht geplant war, eine nahezu initiatorische Funktion zukommen. Hier, weit von dem Vaterland, wird sozusagen der Prozess der Selbstwerdung des Baumeisters losgelöst. Initiiert wird er durch die Begegnung mit einer Gruppe Anarchisten, die einen Gegensatz zu der Bürgerwelt verkörpert. Die Anarchisten handeln in Eintracht mit ihren eigenen Motiven, authentischen Gefühlen und ästhetischen Neigungen, wobei sie auch irrationalistische Tendenzen haben.¹⁰³ Sie werden als eine Gruppe von freigeistigen Menschen entworfen, deren Gesinnung von einem betont antibürgerlichen und freiheitsstrebenden Moment geprägt ist. Aus ihrem antibürgerlichen Affekt erklärt sich, dass ihnen die pragmatisch-materialistische

¹⁰³ Zu erwähnen sind ferner die Affinität der Freiheitskämpfer zu der Welt der Antike und die Sympathie des Baumeisters für die Ideen des mittelalterlichen Rittertums und Klerus. Diese beiden rückwärtsgewandten kulturkonservativen Utopien, die bereits um die Jahrhundertwende als Reaktion auf die Pluralität der Meinungen und Werte entstanden (Mix 2000, S. 25-26), repräsentieren für den Baumeister eine Gegenwelt zu der liberalistisch-technokratischen Epoche und zugleich eine ordnende Kraft, die die seine Gegenwart beherrschenden „Mächte des Chaotischen“ (M 260) bannen kann. Auch befindet sich der Baumeister in einem ambivalenten Verhältnis zu dem Östlichen und dem Ländlichen, mit denen er trotz gleichzeitiger Furcht vor Barbarei ein Potential der Wiedergeburt verbindet. Die Modernität des antimodernen Romandiskurses unterzeichnet jedoch die Tatsache, dass die Bilder der Antike, des Mittelalters, des Östlichen und des Ländlichen synkretistisch-eklektisch verwendet werden. Silvio Vietta hält für einen charakteristischen Zug des modernen Bewusstseins, das dieses in ein beliebiges Verhältnis zu der Tradition treten kann. (siehe dazu Vietta, Kemper 1997, S. 48)

Lebenseinstellung der Kaufleute verhasst ist. Die Freiheitsliebe schlägt sich in ihrem Kampf gegen die Strukturen der totalitären Ordnung nieder, die in dem Balkanstaat herrscht.¹⁰⁴

Die Figur Orloga Hauksons, der Anführerin der Freiheitskämpfer, wird als ein Antipode zu dem Typus des auf die kleine Welt der alltäglichen Sorgen beschränkten Kleinbürgers konzipiert, dessen Repräsentanten in die Handlung vor allem in der zweiten Hälfte des Romans eingeführt werden, der das Leben des Baumeisters in der ostdeutschen Provinz schildert. Die antibürgerliche Charakteristik Orlogas beeinflusst auch die Weise, wie sie der Baumeister wahrnimmt, und ist so teilweise ein Hinweis auf seine innere Befindlichkeit. In seiner Wahrnehmungsweise der Gestalt Orlogas äußert sich sein Unbehagen an der bürgerlichen Gesellschaft sowie an den politischen Systemen, die die Freiheit des Individuums durch dessen Disziplinierung verpönnen. Den Vergleich Orlogas mit Ritter und Prinzessin haftet etwas Märchenhaftes an, was den Widerwillen des Baumeisters gegen das Vernunftmäßige und Phantasielose der modernen Zivilisation sichtbar macht. Die nächtliche Friedhofsszene, in der der Baumeister dem Erzählen Orlogas über ihre im Orient verbrachte Kindheit zuhört, ist dadurch gekennzeichnet, dass darin der Friedhof als ein Ort fungiert, wo der Mensch aller determinierenden Faktoren ledig wird und sich dem Universum öffnen kann. Damit erhält der Friedhof den symbolischen Charakter eines Ortes, an dem man die Utopie des Unausprechlichen denken kann. In den Reflexionen des Baumeisters geht es zusehends um eine Abrechnung mit der Generation seiner Eltern: „Dieser Friedhof war alle Welt. Alle Welt sammelte sich in ihm. Wie anders lagen die Gräber der Eltern.“ (M 63)

In der Schilderung des Aufenthaltes des Baumeisters in dem totalitären Balkanstaat mangelt es nicht an Verweisen auf Symbole einer anderen Wirklichkeit, die der bürgerlichen Wirklichkeit konträr ist und in deren Zentrum stets die Figur Orlogas steht. Dass Orlogas der Schicksalsglaube eigen ist, spricht für die Affinität dieser Figur zum lebensideologischen Diskurs, die sich auch beim Baumeister nachweisen lässt. Ebenfalls glaubt Orloga daran, dass die wesentlichen Wahrheiten sich dem Menschen durch Sterndeutung enthüllen können. Auf der Ebene der Beschreibung ihres äußeren Gebärens finden diese mystischen Charakteristika eine Analogie in der Gewährwerdung des Baumeisters, dass Orlogas „Gesicht sich dem All hingab.“ (M 62) Kontrastierend bewahrt der Baumeister in seiner Erinnerung an den Vater dessen Gesichtsausdrücke, die Strenge oder Angst verraten, womit dem bürgerlichen Bewusstsein eine Erstarrung diagnostiziert wird. Mit der Figur Orlogas wird über die Thematisierung ihrer im Orient verbrachten Kindheit eine Welt assoziiert, der in dem Roman

¹⁰⁴ In der Koeppen-Forschung, z. B. bei Hans-Ulrich Treichel oder Martin Hielscher, gibt es Angebote, den Balkanstaat als Allegorie des Dritten Reiches zu lesen.

die Bedeutung des Anderen zugeschrieben wird. An dieser Stelle verdeutlicht sich die Wirkung der Exotik für die Romane Wolfgang Koeppens, die in *Die Mauer schwankt* für die Zivilisationskritik steht.¹⁰⁵

Die Romane Koeppens inszenieren mit der pronocierten Ablehnung des Utilitarismus der bürgerlichen Welt, die die Koeppenschen Protagonisten aus der Position der kritischen Intellektuellen mit ästhetischen Vorlieben artikulieren, den Bruch zwischen Künstlertum und Bürgertum. Der Autor stellt in *Die Mauer schwankt* die Lebensform des Bürgertums als eine affirmative Existenzweise dar, die hauptsächlich aus erstarrten Ritualen und Konventionen besteht, jeglichen geistigen Fortschritt ablehnt und nur auf den nächsten Horizont beschränkt bleibt.

Manchmal schien es dem Baumeister, als sei die Stadt in ihrer Entwicklung ein Irrtum der Ritter, die sich in ihr, als sie sie gründeten, getäuscht hatten. Stadt der Bürger und Stadt der Kaufleute. Stadt der Beharrlichkeit und Stadt auch des trauten Heimes von gestern. [...] Der Alltag ging in ihr weiter. Jeder strebte seinem Alltag zu, dem Gewinn und der Sicherheit der Stunde. (M 216)

Die Koeppensche Darstellung der Praxis der kapitalistischen Bürgerwelt verwandelt die ihr zugrundeliegende Charakteristik der rationalen Ordnung und des eigennützigen Pragmatismus in Bilder eines Milieus, deren Repräsentanten entfremdete Arbeit tolerieren, sich nicht für die Abschaffung der Armut und des Elends ihrer Mitmenschen einsetzen und durch Mechanismen der Ausschließung Randgruppen von Außenseitern erzeugen. Der Baumeister verhält sich dabei teilweise genauso wie die Figuren seiner Mitbürger, wie sehr er sich zugleich durch Akte der Nichtanpassung von ihnen distanziert, als er z. B. seinen Kleidungsstil dem ihren nicht anpasst.

Der entfremdete Umgang der bürgerlichen Klasse mit den Angehörigen der Klasse der Arbeiter wird an den Figuren der Dienerin des Baumeisters Kaline und ihres Mannes illustriert. Kaline dient der Familie von Süde, ohne dass der Baumeister sie als einen Menschen wahrnehmen würde, der mehr ist, als die Funktion, die er ausübt. Erst als sie unter dem Zwang des Stundenplans, eines Instruments der protestantischen Ethik, das der Baumeister über alles schätzt, verunglückt, wird der Baumeister des sozialen Elends gewahr, in dem sie mit ihrem Mann, einem Alkoholiker, und ihrem unzurechnungsfähigen Sohn lebt. Er wird sich im Angesicht der teilweise durch seine Teilnahmslosigkeit an dem Los seiner Dienerin verschuldeten Verunglückung seiner sozialen Überheblichkeit bewusst.

¹⁰⁵ Unter dem Aspekt der Zusammenhänge zwischen Exotik und Moderne kann man z. B. die Werke von Hugo von Hofmannsthal analysieren. (Pekar, Thomas: Exotik und Moderne bei Hugo von Hofmannsthal, in: Becker 2007, S. 129-143)

Der Text schildert im Folgenden die Versuche des Baumeisters, die Klassengesellschaft dadurch in Frage zu stellen, dass er sich auf der Rückfahrt von der psychiatrischen Klinik von dem Mann Kalines in die Grundsätze der sozialistischen Lehre¹⁰⁶ einweihen lässt. Auch wenn er den sozialistischen Gedanken unmittelbar darauf als illusionär und naiv disqualifiziert, kann er ihm nicht das Positive abstreiten, das in dem Glauben an das Gute in dem Menschen besteht.¹⁰⁷ Er versucht, dem sinnentleerten Werteutilitarismus und Egoismus seiner eigenen Klasse wenigstens dadurch entgegenzuwirken, dass er äußerst bescheiden lebt, sich für die Lebensweise der einfachen Landbevölkerung interessiert und mit seinen architektonischen Plänen, die sich dem Durchschnittlichen und Gestrigen widersetzen, auf das Ziel einer geistigen Erhebung seiner Umwelt hin arbeitet.

Einer verwandten Intention der Kritik an den entmenslichenden Mechanismen der bürgerlichen Gesellschaft entspringt die Schilderung der unmenschlichen Behandlung der Wahnsinnigen, die diesen seitens der Psychiater und der Techniker zuteil wird. In der Szene, in der der Baumeister den Mann Kalines von der psychiatrischen Klinik abholt, in der dieser vorübergehend interniert wurde, entgeht jenem nicht, dass er selbst durch die Erfindung des Sicherheitstürverschlusses, deren soziale Satisfaktion am Anfang des Romans in Szene gesetzt wird, zu der Ausweitung der rationalen Verfügungsgewalt über die menschliche Natur beigetragen hat. Der Unglücksfall der Dienerin Kaline sowie die Internierung ihres Mannes in der psychiatrischen Klinik veranschaulicht, wie die Uninteressiertheit der Vertreter der bürgerlichen Klasse an dem Schicksal der Repräsentanten der sozialen Randgruppen ganz fatale Folge nach sich ziehen kann.

Wolfgang Koeppen greift in dem Roman *Die Mauer schwankt* zwei Figuren auf, die die Sehnsucht seines Protagonisten nach dem Ganzheitlichen symbolisieren: das Land und die Intuition. Damit knüpft er an die Literatur der Klassischen Moderne an, die als Gegenentwurf zur Modernisierung der Gesellschaft oft das einfache Leben auf dem Land thematisierte (Delabar 2010, S. 178). Die Schilderung des Lebens des Baumeisters in der Provinz kennzeichnen vernunft- und zivilisationskritische Passagen, in denen das Vormoderne, das Ländliche, das Intuitive und das Exotische zu einer Gegenwelt zu der rationalistischen Welt der zivilisatorischen Moderne aufgewertet werden. Dass die Sympathien des Baumeisters zuerst den Anarchisten und später, als er schon in der Provinz lebt, den Landsleuten, den

¹⁰⁶ Das scheint die Position Wolfgang Koeppens als eines linksorientierten Autors widerzuspiegeln, der in seiner Jugend Artikel für *Die Rote Fahne* und *Vorwärts* schrieb. (Reich-Ranicki, Marcel: *Wolfgang Koeppen, Aufsätze und Reden*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, November 1998, S. 169)

¹⁰⁷ Die Position des „ethischen Sozialismus“ wird z. B. mit den Werken Alfred Döblins verbunden, was zu verstehen gibt, dass der Roman *Die Mauer schwankt* im Kontext der Klassischen Moderne zu lesen ist. (Delabar, Walter: *Klassische Moderne, Deutschsprachige Literatur 1918-33*, Akademie Verlag, Berlin 2010, S. 200)

Verlierern der Gesellschaft und den Wahnsinnigen gehören, signalisiert, dass er seine verbürgerlichte Existenz als unauthentisch wahrnimmt und sich durch die Annäherung an das Ländliche, das Intuitive und das Andere der Vernunft um eine Neubewertung der menschlichen Existenz bemüht.

Es ist zu beobachten, dass es dem Erzähler besonders darauf ankommt, den Schauplatz der provinziellen Kleinstadt als einen Ort des Verschwindens der Erfahrungswelt des Menschen darzustellen und auf die mangelnde Vermittlung des ästhetisch gesinnten Protagonisten mit seiner bürgerlichen Umwelt zu verweisen. Er fingiert mit der Figur des Baumeisters eine reflektierende Gestalt, die in einer Distanz zu den anderen Figuren und ihren utilitaristischen Lebensweisen steht. In den kritischen Reflexionen des Baumeisters wird die Vorkriegszeit, so wie sie sich durch die Optik des Lebens in der Kleinstadt mitteilt, als eine Art kultureller Stagnation betrachtet. Es ist die Zeit der kleinlichen Ich-Sorgen, der erstarrten Rituale und des trägen Versinkens im Materialismus. In dem Roman gibt es Szenen subtiler Komik, die es auf die Tendenz der Bürger abgesehen haben, ihre gesamte Energie nur für die Sicherstellung des Lebensunterhaltes aufzuwenden. Diese Szenen dominiert die Figur der bornierten Rektorin, der es vor allem um das körperliche Wohl ihres Sohnes geht.

Breit flossen Butter und fetter Schinken über die breite Schnitte des Landbrots. Das Glas wurde an die Lippen gehoben, und in langen Schlucken sank der Pegel der weißen Milch auf den Grund. Rosig schimmernde Backen wölbten sich, zwei kleine, nette Äpfel, zu den Seiten des kauenden Mundes. Eine Hand streifte über den Mund hin, ein sahniger Fluß zog über ihren Rücken und wurde gegen die manchesterne Hose gewischt. Befriedigt nickte die Rektorin. Werner, ihr Sohn, konnte sich dem Spiel wieder zuwenden. (M 188)

Aus der Ablehnung der bloßen Überlebensstrategien seiner bürgerlichen Mitwelt heraus verbindet der Baumeister den Ersten Weltkrieg im Sinne der gemäßigten Lebensideologie mit der Hoffnung auf die Geburt von neuen Sinnzusammenhängen und Werten.¹⁰⁸ Lebensideologisch liest sich auch diejenige Passage, in der er sich in einigermaßen emphatischem Ton über die ihm anvertraute Aufgabe freut, die Stadt nach den Kriegszerstörungen neu aufzubauen, und diese Aufgabe im existentiellen Sinne als eine Lebenschance deutet: „Er war nur überrascht, daß die kaum noch erhoffte Chance seines Lebens, das Glück der großen Aufgabe, in dieser nicht erwarteten Form ihm zuteil wurde.“ (M 181)¹⁰⁹

¹⁰⁸ Es war kennzeichnend für die Literatur der Klassischen Moderne seit Ende der 1920er Jahre, Krieg im mythischen, existentiellen und psychologischen Sinne zu metaphorisieren und ihn als Initiationsereignis darzustellen. Auf den Versuch einer sinnstiftenden Verarbeitung des Krieges verweisen auch die Reflexionen des Baumeisters. (Delabar 2010, S. 48)

¹⁰⁹ Es handelt sich hier zusehends um die Analogie der lebensideologischen Denkfigur der Annäherung an das Leben durch die Tat. (Lindner, Martin: *Leben in der Krise; Zeitromane der neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne*, Metzler Studienausgabe, Stuttgart 1994, S. 110)

Dass der Krieg dabei an der Vorherrschaft des Materialismus in der Psyche der Menschen wenig zu ändern vermag, wird an der Figur des Spekkulanten mit Baumaterial explizit gemacht: die Szene, in der der Baumeister mit diesem über den Preis des Baumaterials verhandelt, veranschaulicht deutlich den Zusammenbruch der menschlichen Solidarität im Konkurrenzprinzip. In der Bemühung des Spekkulanten, den Baumeister zu betrügen, zeigt sich die moralische Fragwürdigkeit eines Vertreters der Welt der Unternehmer. In der kalkulierenden Art, mit der der Spekkulant den Baumeister behandelt, konstituiert sich ein Bild des Kapitalisten als Repräsentanten des Modernisierungsprozesses, dessen zentrales Moment eine Verquickung von auf Berechnung begründeter Rationalität mit dem Materialismus ist, so wie auf sie Fredric Jameson in *Mythen der Moderne* hindeutet:

Das ist zweifellos die Bedeutung der paradoxen Tatsache, daß Descartes nicht der Begründer des modernen philosophischen Idealismus ist; er ist auch gleichermaßen der Begründer des modernen philosophischen Materialismus. (Jameson 2007, S. 48)

Ähnlich wie in der Nachkriegstrilogie wird in *Die Mauer schwankt* die Moderne als eine Epoche der Ratlosigkeit thematisiert.¹¹⁰ Eine der Zentralbetrachtungen des Protagonisten ist, dass die Moderne keine ethisch-existentiellen Orientierungen zu gewährleisten vermag. Walter Benjamins Konstatierung des Verlustes des Vermögens „Erfahrungen auszutauschen“¹¹¹ trifft völlig auf die geistige Befindlichkeit des Baumeisters zu. Er sieht ein, dass die Zeit, in der er lebt, kein zuverlässiges Wissen um das richtige Handeln des Individuums vermitteln kann.

Diese Optik, die Überzeugung davon, dass die Gegenwart dem Menschen die Antworten auf die Grundfragen der menschlichen Existenz schuldig bleibt, bestimmt auch sein Verhältnis zu seinem Neffen Gert. Der Baumeister bemüht sich zwar, Gert zu erziehen, doch kann er ihm kein Ratgeber sein. Seine Ratlosigkeit wird als eine Reaktion auf den Umstand vorgeführt, dass er angesichts der Relativierung der Werte nicht weiß, was ethisch richtig ist. Er stellt sich im Verlauf seines Lebens in der Provinz immer wieder die Frage nach dem richtigen Handeln. Im Unterschied zu seinen Vorfahren, deren Welt von der Vaterfigur repräsentiert wird, an die er sich retrospektiv wendet, weiß er allerdings keine zufriedenstellende Antwort. Die Erzählinstanz lässt keinen Zweifel daran entstehen, dass die Entscheidung des Baumeisters für das Tun der Pflicht seine existentielle Unsicherheit und ethische Orientierungslosigkeit angesichts des sich vollziehenden kulturellen Umbruchs verdeckt.

¹¹⁰ Siehe dazu Helmstetter, Rudolf: Guter Rat ist (un)modern. Die Ratlosigkeit der Moderne und ihre Ratgeber, in: *Konzepte der Moderne [DFG-Symposium 1997]*, Hrsg. von Gerhart von Graevenitz, Metzler, Stuttgart; Weimar 1999, S. 147-172.

¹¹¹ Graevenitz 1999, S. 147.

Eine ähnliche Erfahrung wie der Protagonist von *Die Mauer schwankt* macht Keetenheuve in *Das Treibhaus*. Seine Motivationskrise ist nicht zuletzt Produkt der Erkenntnis, dass jedes Ding Gegenstand unterschiedlicher Beobachtungen werden kann. Er wird sich offensichtlich dessen bewusst, dass keine der Beobachtungen den Anspruch auf absolute Gültigkeit erheben kann. Daraus resultiert sein Relativismus, der in den zahlreichen monologischen Passagen des Romans zum Ausdruck kommt.

Der Artikel ist gut geschrieben, sie sind Humanisten, sie können denken, sie vertreten mit guten Absichten eine gute Sache, aber sie unterdrücken die Ansicht, daß man mit genauso guten Gründen die gegenteilige Sache vertreten kann. Keetenheuve dachte: Es gibt keine Wahrheit. Er dachte: Es gibt den Glauben. Er überlegte: Glaubt der Redakteur des Osservatore, was in seinem Blatt steht? (T 130)

Wie man der zitierten Passage entnehmen kann, streitet Keetenheuve dem christlich-humanistischen Weltbild, wie sehr er es auch zu schätzen weiß, die Absolutheit ab, indem er deren Berechtigung auch gegensätzlichen Weltbildern zuerkennt. Zugleich durchschaut er, dass in dem Denken der Christen das Allgemeine des Humanismus mit partikularen Zwecken der Selbstüberhebung zusammengeführt wird. Seine Überzeugung, dass es keine Wahrheit, nur den Glauben gibt, stellt die Objektivität des christlichen Wertesystems in Frage. Mit dem Hinweis auf den „Glauben“ werden die Wertesysteme subjektiviert und Keetenheuve entpuppt sich als eine repräsentativ moderne Figur des Dekonstruktivisten.¹¹² Dass er die Frage des Glaubens darüber hinaus auf die Sphäre der Berichterstattung überträgt, macht ihn zu einem Kritiker der Verlogenheit des politischen Diskurses der Nachkriegszeit.

Prononciert moderne Züge werden der Figur Emilias in *Tauben im Gras* verliehen, an deren inneren Monologen, die stellenweise in den Bewusstseinsstrom übergehen, der Zerfall von Erkenntniszusammenhängen und seine Widerspiegelung im Bewusstsein des Einzelnen gezeigt wird. Die Sequenzen des inneren Monologs Emilias, dessen Bruchstücke aus den zeitgenössischen Diskursen, Kindheitserinnerungen und Evokationen sinnlicher Wahrnehmungen zusammengesetzt sind, stellen eine auch erzähltechnisch moderne Form der literarischen Aufarbeitung der Zerrissenheit des modernen Weltbildes und der daraus

¹¹² In die Phase des Wiederaufbaus in den fünfziger Jahren fällt die Verschränkung der dynamischen Moderne mit einer Rechristianisierung, zu deren Erscheinungsformen das Zurückfinden zu autoritären Wertmustern in Ehe, Familie und Schule gehörte. (Faulstich, Werner [Hrsg.]: *Das erste Jahrzehnt, Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Wilhelm Fink Verlag, München 2002, S. 12). Keetenheuve ist nun die Perspektive nahe, dieser Verschränkung von Modernität, Wohlstand und Autorität ein Potential der nächsten geschichtlichen Katastrophe zuzuschreiben. Nicht zu übersehen ist, dass seinem Pessimismus einige lebensideologische Momente zugrunde liegen, indem er „das kleine familiäre Glück“, das die rechtskonservativen Politiker mit ihren Wohnbauprojekten ganz in Eintracht mit den Projekten der Nationalsozialisten dem Volk vorgaukeln, als Keimstätte der frustrierenden Unfreiheit interpretiert, aus der sich der männliche Einzelne nur durch die Anteilnahme an einem künftigen Krieg retten kann. (T 108-109)

folgenden Inkohärenz des individuellen Bewusstseins dar.¹¹³ Der innere Monolog Emilias erscheint als ein heterogenes Konglomerat von Elementen der älteren Erkenntnisssysteme und der neuesten Erkenntnisse sowie des christlichen Diskurses und der Bruchstücke der Wiedergeburt-Modelle der östlichen Religionen.

[...] der Geruch nie wieder geschmeckter Bonbons auf dem Ausflug mit den Freundinnen, der Lido von Venedig, die Kinder der Wohlhabenden *à la recherche du temps perdu*, Schrödinger *What is life?* das Wesen der Mutation, das Verhalten der Atome im Organismus, der Organismus kein physikalisches Laboratorium, ein Strom von Ordnung, du entgehst dem Zerfall im anatomischen Chaos, die Seele, ja, die Seele, *Deus factus sum*, die Upanischaden, Ordnung aus Ordnung, Ordnung aus Unordnung, die Seelenwanderung, die Vielheitshypothese, komme-als-Tier-wieder (TG 35-36)

Typisch modern ist nicht nur der fragmentare Charakter von Emilias Gedankengängen, sondern gleichzeitig auch die Erkenntnis dieser problematischen Erkenntnissituation,¹¹⁴ die in dem Roman in den erlebten Reden der Figuren Philipp und Edwin vergegenwärtigt wird, die aber auch in dem zitierten Monolog Emilias anwesend ist, indem da gesagt wird, dass „der Organismus kein physikalisches Laboratorium“ sei.

Die oben untersuchte Betrachtung Keetenheuves, die in das Gewahrwerden der Relativität aller Standpunkte mündet, ist eines der Beispiele der Koeppenschen Auseinandersetzung mit dem christlichen Diskurs, die sich nicht nur in diesem einen Fall im Kontext der Modernität verorten lässt, indem sie die Realität der Moderne als entzaubert im Bilde festhält. In den Reflexionen der Koeppenschen Protagonisten befinden sich zwar viele Allusionen auf religiöse Zusammenhänge, doch dienen diese der Akzentuierung der Transzendenzlosigkeit der modernen Zeit mehr als der Artikulierung der Möglichkeit einer Rehabilitation des christlichen Weltbildes. So glauben weder Keetenheuve noch Elke an eine jenseits des Sichtbaren bestehende Instanz, die die Welt sinnvoll lenkt. Der Blick, den der Erzähler von *Das Treibhaus* auf die Gedankengänge der Figur des Parteikollegen Keetenheuves Knurrewahn wandern lässt, gibt zu verstehen, dass auf den Verlust des Gottesglaubens sich im wesentlichen der Erkenntnisstand der Moderne ausgewirkt hat. Das belegt der folgende Textauszug:

Doch Knurrewahn, der sich vor dem Ersten Weltkrieg selbst gebildet und mit einer schon damals nicht mehr ganz neuen Literatur fortschrittsgläubiger Naturerkenntnis vollgestopft hatte (die Welträtsel schienen gelöst zu sein, und nachdem er den unvernünftigen Gott vertrieben hatte, brauchte der Mensch alles nur noch sachlich zu ordnen) leugnete das Dasein der Seele. (T 75)

Hier wird an dem Figurendenken ein Bewusstsein von dem Verlust des Metaphysischen durch den Modernisierungsprozess exponiert. Nun gerät es ins Visier der erzählenden Instanz, dass

¹¹³ Vgl. Treichel „Ich bin aus Worten gemacht“ (Der Monolog der Emilia und Keetenheuves 'Rollenspiel'), in: Treichel 1984, S. 115-138.

¹¹⁴ Vietta 1992, S. 9.

die nüchterne Sachlichkeit des modernen Menschen eine Bewusstseinslage entstehen lässt, die keinen Bezug zum utopischen Denken herstellen kann.

Die Entzauberung der modernen Welt wird auch zum Bezugspunkt des Sprechens des Protagonisten. Keetenheuves Desillusion ist Ursprung und Folge der Dekonstruktion, die er an der Welt und an dem Ich-Konzept vornimmt und die sich bei ihm bis zum Lebensüberdruß potenziert. Keetenheuve zeigt sich, was sich auch Anton Reiser in dem gleichnamigen Roman von Karl Philipp Moritz (1756-1793)¹¹⁵ zeigte: die Kluft zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, die Konstruiertheit der Identität und der Lebensentwürfe und hintergründig auch die Erkenntnis, dass der einzige Zweck des Entwurfes darin liege, „gedacht zu werden.“¹¹⁶ Seine misslungenen Versuche einer Subjektsetzung durchbrechen die Illusion, dass die Vorstellungen, die man sich von dem Ich macht, mit der Wirklichkeit identisch sind. Damit werden in *Das Treibhaus* die poststrukturalistischen Thesen vom Tod des Subjektes vorweggenommen. Keetenheuves Identitätentwürfe sind als ein vergeblicher Versuch zu lesen, das kohärente Ich zu retten.¹¹⁷

Mit Keetenheuves Einsicht in die Unmöglichkeit, in der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft eine einheitliche Subjektivität zu begründen, geht einher seine Reflexion seiner „gesellschaftlichen Ausgeschlossenheit“ (Hielscher 1988, S. 89), die an einer Stelle durch die Motive der Verzweiflung, des Schweigens, der Nacht und des Friedhofes abgerundet wird.

Die Friedhofsmauer duckte sich im Licht der Blitze. Furcht und Zittern. Kierkegaard. Kindermädchenfest für Intellektuelle. Schweigen. Nacht. *Keetenheuve furchtsamer Nachtvogel Keetenheuve verzweifelter Nachtkauz Keetenheuve gerührter Wanderer durch Gräberavenuen Gesandter in Guatemala Lemuren begleiten ihn* (T 150)

Die Koeppenschen Protagonisten sind ähnlich wie die Figuren in den modernistischen Romanen Italo Svevos imstande, Einsicht in die grundsätzliche Ambivalenz der eigenen Psyche zu nehmen.¹¹⁸

Dies passiert z. B. in der Episode, wo Keetenheuve sich dabei ertappt, dass er wünscht, der Regierung anzugehören, um von dem Volk möglichst entfernt zu bleiben. Diesen Wunsch reflektiert er in einem ironischen Licht als etwas, was sich mit seinem politischen Engagement zugunsten der Menschen nicht vereinbaren lässt. Nun konturiert der Text von

¹¹⁵ Genau heißt der Roman *Anton Reiser, ein psychologischer Roman* und er ist in 4 Teilen in den Jahren 1785-90 erschienen. (Boor, Helmut de; Newald, Richard: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, C. H. Beck 1990, S. 487-490)

¹¹⁶ Die Wurzeln dieser Dekonstruktion sind bereits bei Schopenhauer und in der Literatur der Frühromantik zu finden. (siehe dazu Vietta, Kemper: *Ästhetische Moderne in Europa*, 1997, S. 38-46)

¹¹⁷ Vietta und Kemper sprechen von dem „Ungesicherten und Bodenlosen der modernen Ich-Erfahrung“. (Vietta, Kemper 1998, S. 40)

¹¹⁸ Die modernistische Literatur illustriert den Ich-Zerfall, der sich aus der Ambivalenz der individuellen Psyche ergibt. (siehe dazu Zima 2008, S. 203-207)

Das Treibhaus für diese ablehnende Haltung Keetenheuves zu dem Volk jedoch einen soziokulturellen Hintergrund, der in der Konsumorientierung der Deutschen in den 1950er Jahren und ihren Ressentiments liegt. Keetenheuve wird so z. B. zu einem kritischen Kommentator des angestiegenen Güterangebotes¹¹⁹ oder der Etablierung des Films. Man sieht bei Koeppen sehr oft, dass das Scheitern der Versuche der Protagonisten, zu einer Identität zu gelangen, parallel zu der Entfremdung von der verdinglichten Gestalt der modernen Lebensweisen läuft. Doch die Problematik der Identität des modernen Menschen bei Koeppen und ihres Bezugs zu der Wirklichkeit der modernen Welt visiere ich erst im zweiten Teil dieses Kapitels an.

Bei Siegfried Pfaffrath steigert sich die kritische Zerlegung der gesellschaftlichen Strukturen der bürgerlichen Welt zu einer Art kultureller Indifferenz.¹²⁰ Dem entsprechend überwiegt in seinem Erleben als eine typisch moderne Befindlichkeit das Zeitbewusstsein der Gegenwärtigkeit. Siegfrieds Verzicht auf die Eingliederung in die bürgerliche Nachkriegsgesellschaft und die gleichzeitige Aufwertung der Kunst geht aus dem Unbehagen an der Geschichte hervor, dem die Ansicht innewohnt, dass die Geschichte wesentlich von dem Naturhaften bestimmt wird. Die durch das Bild der miteinander kämpfenden Katzen angenäherte Auffassung der Natur als eines Raumes, in dem der Kampf der Stärkeren mit den Schwächeren verläuft, korrespondiert bei Siegfried mit der Vorstellung der Geschichte als Wechsel von Frieden und Krieg, dem kein höherer Sinn zuzuschreiben ist. Sie mündet in eine Entwertung der linearen Konzeption der Zeit, die mit der Ablehnung der von der gesellschaftlichen Ordnung bestimmten Theleologie der individuellen Selbstverwirklichung zusammengeführt wird. Eine Korrektur dieser Haltung tritt am Ende des Romans in Erscheinung, wo sich Siegfrieds Kritik an der Geschichte Europas zu einem neuen Duktus der Entschiedenheit formiert, indem er den Entschluss fasst, neue Menschenbilder in Afrika zu suchen und damit Afrika zu einem Ort erhebt, an dem sich das Utopische verwirklichen kann.¹²¹

Dem Verlust des Interesses an der Eingliederung in die bürgerliche Welt stehen in dem Roman die Passagen zur Disposition, aus denen sich die Lebensweise Siegfrieds als die eines

¹¹⁹ Den Roman *Die Rückkehr des Filip Latinovicz* des modernistischen Autors kroatischer Herkunft Miroslav Krleža durchziehen ähnlich wie die Nachkriegsromane Koeppens kritische Kommentare zu der Konsumorientierung der Menschen in der bürgerlichen Ordnung. Damit wird in den Texten der beiden Autoren der Gedanke aufgegriffen, dass die bürgerliche Wirklichkeit ihre Glaubwürdigkeit eingebüßt hat. (siehe dazu Zima 2008, S. 182)

¹²⁰ Zima 1997, S. 328.

¹²¹ Man kann bei den Koeppenschen Protagonisten die für die literarische Moderne kennzeichnende Tendenz auffinden, als Raum des Authentischen andere Kontinente als Europa wahrzunehmen. Dieser Aspekt der Koeppenschen Erzählwelt ist übrigens schon in bezug auf *Die Mauer schwankt* berührt worden.

Nomaden rekonstruieren lässt, der weder ein geographisches noch ein ideelles Zuhause hat. Zu dem Umreißen dieses nomadischen Weltgefühls wählt der Autor selbstreflexive Passagen, aus denen hervorgeht, dass Siegfried sich im Prinzip zu einer auf demokratischen und humanen Prinzipien begründeten Gesellschaft bekennt, dass ihm die Inthronisierung des demokratischen Systems in Deutschland und auch woanders in der Welt jedoch als unrealistisch erscheint. Das ist zweifelsohne auf seinen Unglauben an das Gute in seinen Landsleuten und im Menschen im Allgemeinen zurückzuführen, der Resultat der negativen historischen Erfahrung ist.

Ich liebe Rom, weil ich ein Ausländer in Rom bin, und vielleicht möchte ich immer ein Ausländer sein, ein bewegter Zuschauer. Aber andere brauchen ihr Zuhause, und wenn es ein Vaterland gäbe ohne Geschrei, ohne Fahnen, ohne Aufmärsche, ohne betonte Staatsgewalt, eine gute Verkehrsordnung nur unter Freien, eine freundliche Nachbarschaft, eine kluge Verwaltung, ein Land ohne Zwang, ohne Hochmut gegen den Fremden und den Nächsten, wäre es nicht auch meine Heimat? Ich glaube nicht dran. (TR 128)

Aus dem zitierten Bewusstseinsbericht Siegfrieds sind die Umrisse einer gesellschaftlichen Utopie zu ersehen, die einem demokratischen Staat in einer verbrüderlichten Welt entspricht. Dass das Zitat mit dem Satz eingeführt wird, in dem Siegfried seine Anerkennung der Existenz des freizügigen Menschen ausspricht, der überall und nirgends zu Hause ist, demonstriert, inwiefern ihm an der Freiheit und individuellen Autonomie gelegen ist.

Siegfried ist die Gesinnung der ästhetischen Moderne eigen, die in der Aufwertung des Flüchtigen besteht. In seiner Hochschätzung des Flüchtigen spricht sich die Sehnsucht nach einer Lebensführung, die von keinen Ideologien bestimmt wird, welche in Totalitarismen ausarten können. Die Vorliebe für das unstete Leben scheint bei Siegfried Ausdruck des verlorenen Glaubens an die Möglichkeit der Entstehung eines politischen und kulturellen Milieus zu sein, in dem die Menschen in völliger Freiheit leben und nach Vernunft handeln werden. Das Flüchtige bleibt so im Rahmen des Freiheitsdiskurses des Romans die einzig mögliche Weise der Verteidigung des Individuums gegen repressive Zwänge der Gesellschaft. Gerade weil es einen Nicht-Ort repräsentiert, ermöglicht es ein Entkommen der historischen Gewalt, die stets an konkrete Orte gebunden ist.

Die geschichtliche Skepsis, die in *Der Tod in Rom* artikuliert wird, korrespondiert mit der Perspektive Mr. Edwins in *Tauben im Gras*, der die Idee der Geschichte als sinnvoller Prozess zwar retten will, in gewissen Momenten jedoch dessen gewahr wird, dass erst die Geschichtsdeutung den historischen Ereignissen einen Sinn verleiht. So wird auch in den Reflexionen Mr. Edwins, einer sich um die Idee der abendländischen Kultur und Zivilisation

am meisten verdient machenden Figur,¹²² die Denkfigur des Kontingenzcharakters der Geschichte aufgegriffen.

[...] der Heilige Geist, ausgegossen in die Sprachen, erlesen, kostbar, die Quintessenz, funkelnd, destilliert, süß, bitter, giftig, heilsam, fast schon die Deutung, aber die Deutung der Geschichte nur, schließlich auch diese Deutung fragwürdig, die schöngeformten klugen Strophen, sensible Reaktionen, und dennoch: er kam mit leeren Händen, ohne Gabe, ohne Trost, ohne Hoffnung, Trauer, Müdigkeit, nicht Trägheit, Herzensleere [...] (TG 46)

Wenn man liest, dass Mr. Edwin „ohne Trost“ und „ohne Hoffnung“ kam und die asyntaktisch gebrauchten Begriffe „Trauer“, „Müdigkeit“ und „Herzensleere“ auf die Beschreibung seiner Geistesverfassung bezieht, erkennt man, dass er als eine Figur gezeichnet wird, die unter dem für die Koeppenschen Protagonisten bezeichnenden Ambivalenzkonflikt leidet. Seine Definition des heiligen Geistes als „süss und bitter, giftig und heilsam“ (TG 46) lässt erkennen, dass er in seinem Denken zu Ambiguïsierungen neigt.

Eine beträchtliche Ambivalenz in Bezug auf die Beurteilung der Geschichte wohnt auch dem Standpunkt der Figur Korodins in *Das Treibhaus* inne, der in vielen Aspekten zu analogen Schlussfolgerungen wie Keetenheuve gelangt, obwohl er dem konservativen Flügel der westdeutschen Nachkriegspolitik angehört, der die Restauration und Rechristianisierung vorantreibt. Korodin bemüht sich seines politischen Amtes wegen zwar, zukunftssträchtige Perspektiven zu bewahren, weshalb ihm um die Bekehrung Keetenheuves zu tun ist, den er angesichts dessen Geschichts- und Zukunftsskepsis für ein verantwortungsloses Individuum hält, im Innern deutet er den geschichtlichen Prozess jedoch als unbewältigbar und weist ihm damit denselben negativen mythischen Hintergrund wie Keetenheuve zu. Im Text werden für das Desavouieren der Geschichte Personifikationen benutzt, die der Hervorkehrung der Mangelhaftigkeit des Geschichtsprozesses und der Menschen dienen.

Die Geschichte war ein tolpatschiges Kind oder ein alter Blindenführer, der allein wußte, wohin der Weg ging, und deshalb rücksichtslos vorantrieb. (T 51)

Weitere Auseinandersetzungen mit den Fragen der Sinnhaftigkeit der Geschichte und der menschlichen Existenz findet man in *Tauben im Gras* an der Stelle, an der Einsicht in die Reaktionen der dem Vortrag Edwins beiwohnenden Figuren und die Inhalte seiner Rede gewährt wird. Die Überlegungen über die Bedrohung der menschlichen Existenz durch den

¹²² Es handelt sich im Falle Mr. Edwins um eine Figur, deren reales Vorbild der angloamerikanische Dichter und Dramatiker T. S. Eliot ist. Das verrät vor allem der Romanentwurf des Vortrags Mr. Edwins, das ein Bild des Künstlers entstehen lässt, dessen Kunstbegriff sich auf der Auslöschung des Individuellen (vgl. Kiesel 2004, S. 142) zugunsten der abendländischen Tradition von der Antike über die mittelalterliche Scholastik bis zu Kierkegaard gründet. Philipp erkennt, dass Mr. Edwin dieselbe Position des Wahrsagers und Sinnsuchers wie er und die Priester bekleidet, womit auf das Bild der Auguren in der Exposition des Romans Bezug genommen wird. Die Konstatierung, dass „niemand zum Himmel aufblickte“ (TG 9), ist eine Anspielung auf die Beschränkung der meisten Menschen auf den Horizont des individuellen Funktionierens im Daseinskampf. Korrespondierend wird in der Vortragsszene das Desinteresse des Publikums an dem überindividuellen Gehalt der Rede Mr. Edwins aufgezeigt.

Zufall, die von der amerikanischen Lehrerin Wescott entfaltet werden und in denen Parallelen zwischen Menschen und Vögeln gezogen werden, stehen für die Erkenntnis der schwindenden Bedeutung des menschlichen Individuums im Kontext der Lebensbedingungen, die ihm durch die ungünstige historische Entwicklung vorgeordnet sind: „Waren es nicht ähnliche Gedanken, die Miß Burnett auf dem Platz der Nationalsozialisten geäußert hatte, hatte nicht auch sie die Menschen mit Tauben oder mit Vögeln verglichen und ihr Dasein als zufällig und gefährdet geschildert.“ (TG 224)

Als ein Nekrolog auf die europäische Kultur lesen sich schließlich die sehr suggestiven Sätze, mit denen der Erzähler das Echo des Vortrages Edwins auf der Seite des Publikums beschreibt: „In ihre Merkbücher hatten sie tote Wörter geschrieben, eine Aufzählung toter Wörter, Grabzeichen des Geistes; Wörter, die sie nicht zum Leben, die sie zu keinem Sinn erwecken würden.“ (TG 230) Hier gelingt es dem Autor, mittels des Gebrauches der Ausdrücke aus dem Assoziationsfeld des Todes und der Friedhöfe, ein beinahe apokalyptisches Gefühl des Untergangs des Geistes des Abendlandes hervorzurufen.

Mit einer Darstellung der misslungenen Utopiesuche hat man es im Falle des Fragmentes *Jugend* zu tun, dessen Handlung sich zeitlich auf den Ersten Weltkrieg und die ersten Jahre der Weimarer Republik bezieht. An der Begeisterung des Protagonisten für die Idee einer klassenlosen Gesellschaft wird deutlich, dass ihm die expressionistische Utopie der in Brüderlichkeit versöhnten Menschheit vorschwebt, die er der etablierten Klassengesellschaft entgegensetzt. Nun handelt eine Szene davon, wie der expressionistische Menschheitspathos von skrupellosen Individuen zu Zwecken der persönlichen Bereicherung missbraucht wird. Der Protagonist kommt in Berlin in eine Heuerstelle unter die Angehörigen der niederen Klasse, wo es ihm unwillentlich gelingt, in Anwesenheit eines zynischen Hypnotiseurs durch einen den expressionistischen Messianismus imitierenden Auftritt das Publikum in Ergriffenheit zu versetzen. Er besucht dann regelmäßig die Kneipen, in denen die Außenseiter der Gesellschaft zusammenkommen, und flößt ihnen, in die Rolle Jesu Christi schlüpfend, Hoffnung ein. Doch dienen diese Auftritte tatsächlich dem Geldverdienen, indem der Hypnotiseur für die Auftritte des Protagonisten von dem Publikum Geld einsammelt.

Bei genauerem Hinsehen zu den utopischen Ansätzen bei Wolfgang Koeppen bemerkt man, dass in den Romanen Koeppens keine tragenden alternativen Erfahrungswelten konstruiert werden, die auf einer nicht-anthropozentrischen Ebene angesiedelt sind.¹²³ Die

¹²³ Ich übernehme den Utopiebegriff von Hans-Joachim Mähl und verstehe Utopie als: Entwurf einer hypothetisch möglichen, d. h. unter Setzung bestimmter Axiome denkbaren / vorstellbaren Welt ... entworfen in

Weltsicht der Koeppenschen Protagonisten ist von Anfang an eine, die von dem menschlichen Individuum¹²⁴ ausgeht. Auch die Koeppensche Heraufbeschwörung einer Gesellschaft freier Menschen zeugt davon, dass der Autor von einem utopischen Konzept ausgeht, in dessen Mittelpunkt der Einzelne in seiner individuellen Eigenart steht. Dementsprechend entwarf Koeppen seine Protagonisten nicht als Figuren, die auf einer Suche nach einer nicht egozentrischen Form der Wirklichkeit oder nach alternativ-utopischen Erfahrungen sind, wie man sie z. B. bei Robert Musil oder Hermann Hesse finden kann.¹²⁵

Die Protagonisten Koeppens sind als individuelle Subjekte konzipiert, die als den einzigen Ort, wo das Utopische geschehen kann, das Selbst anschauen. Während die Figuren in den Werken Friedrich Hölderlins, Hermann Hesses oder Robert Musils eine erfahrene Nähe zur Natur haben und die Erreichung einer nicht objekthaften Einheit mit der Natur erzielen,¹²⁶ kündigt Philipp in der Szene, die seinen Besuch beim Psychiater schildert, eine Befremdung an, die in ihm die Natur auslöst. Aus den Schilderungen der Behandlung Philipps erfährt man, dass Philipp zu Dr. Behude geht, weil er nicht entspannen kann. Die Symptome der Überspanntheit, der Trägheit und mangelnder Konzentration, die ihn bedrängen, sind eindeutige Symptome der modernen Nervosität, die sich aus der Verstädterung seines Lebensgefühls erklären und ein Beleg dafür sind, dass er für die einzige Realität nur noch die artefizielle hält.¹²⁷

Mit den Werken Musils verbindet die Koeppenschen Protagonisten jedoch der Hang, in Erfahrungen der Kindheit eine glücklicherere Welt als in der gesellschaftlichen Realität der Erwachsenenwelt zu erblicken. Kindliche Züge trägt Friedrich, der im Zustand seiner Verliebtheit eine andere, alternative Zeiterfahrung entwirft, durch die er die säkularisierte

räumlicher oder zeitlicher Projektion als Gegenbild (Negation) zu den explizit oder implizit gesellschaftlichen Mißständen der jeweiligen Zeit. (Vietta 1992, S. 52)

¹²⁴ Richner nennt das Koeppensche Weltbild ein anthropozentrisch-egozentrisches. (Richner 1982, S. 107)

¹²⁵ Vietta definiert die Utopie der literarischen Moderne folgendermaßen: „Die Utopie der literarischen Moderne kündigt von einem anderen, nicht herrschafts-mäßigen Umgang mit der Natur, sie speist sich aus der Erfahrung der Rückbindung des Menschen an den Einheitsgrund, dem er entsprungen ist, aus einer anderen Form der natur- und Selbsterfahrung also.“ (Vietta 1992, S. 322)

¹²⁶ Vietta 1992, S. 90.

¹²⁷ Da die Romane Wolfgang Koeppens Großstadtromane sind, wird darin zum Schauplatz des Sinn- und Utopieverlustes der Moderne der großstädtische Raum. An dem Lebenswandel der Figuren, die Koeppen in die Romane *Tauben im Gras* und *Das Treibhaus* eingeführt hat, werden dem entsprechend die verschiedenen Risikofaktoren manifestiert, die die psychische Balance der modernen Großstädter gefährden. Es sind die Faktoren wie Hektik, der Kampf ums Dasein, die Ausweitung des Handels, Informationszufluss, Prostitution, übermäßige psychische Belastung, Vereinsamung, Verzerrungen des Authentischen durch die Massenkultur, Kriminalität, Begehrlichkeit nach Ruhm und Luxus, Abhängigkeiten von Alkohol und Rauschmitteln, Konkurrenzkampf, Akzeleration der Zeit, Identitätsverlust und die Manipulation des Menschen durch die Massenmedien. Für viele Figuren in diesen beiden Romanen wird die Großstadt zum Ort der Desorientierung. Andere werden als moderne Aufsteiger konzipiert, deren Vorankommen gerade das großstädtische Milieu begünstigt.

Welt der Arbeit und der Selbstbewährung des bürgerlichen Individuums negiert. Doch ist seine Liebe zu Sibylle ein Utopieentwurf ohne Mystik, in vielerlei Hinsicht selbst Ausdruck des modernen Bewusstseins, indem ihr zentrales Moment in der Hochschätzung von Sibylles Individualität und ihrem großstädtischen Fluidum besteht.¹²⁸

Damit hängt zusammen, dass die Liebe Friedrich nur in den Momenten des sein Ego ausschaltenden Imaginierens den Schranken seiner Individualität zu entreißen vermag. Sie ist deshalb melancholisch geprägt, weil sie ihm zwar die Verheißung einer Befreiung von der Individualität im Sinne der Einheit mit dem Anderen in Aussicht stellt, durch Sibylles Abweisung jedoch unrealisierbar gemacht wird, so dass Friedrich wieder zum Rückzug in sein Selbst gezwungen ist. Die Melancholie der Koeppenschen Protagonisten ist so nicht zuletzt Ausdruck des verlorenen Glaubens an die Aufhebung der Vereinzelung des modernen Individuums in der Welt. Sie steht u. a. für das Scheitern der Ideale und den Verlust der Objekte, mit denen das utopische Potential der Überwindung der Subjekt-Objekt-Trennung verknüpft wurde.

Friedrich, Johannes von Süde, Keetenheuve und der Protagonist von *Jugend* müssen in Kauf nehmen, dass ihre utopischen Perspektiven keine Macht über die Wirklichkeit haben. Die literarische Wahrnehmung der Krisensymptome der Moderne in den Romanen Koeppens erschließt so nicht eine Dimension einer anderen Zukunft. Die Irrealität des Utopiedenkens veranschaulicht eine Szene, in der Keetenheuve in die Gesellschaft der Pfadfinder gerät, ihre Umgangsformen untereinander beobachtet und mit ihnen, auf die Weise Friedrichs, das utopische Potential der Liebe verbindet. Dass ihm das Utopische ins Irreale entgleitet, deutet an, wie wenig er die Möglichkeit der Umsetzung der Utopie der Liebe unter den konkreten Bedingungen der bundesdeutschen Wirklichkeit der 1950er Jahre für real hält.¹²⁹

In der Vereinigung der Pfadfinder war Liebe. Sie griff Keetenheuve ans Herz. Die Pfadfinder existierten. Die Liebe existierte. Die Pfadfinder und die Liebe existierten an diesem Abend. Sie existierten in dieser Luft. Sie

¹²⁸ Friedrichs Hang, die Schönheit Sibylles in seiner Imagination mit Zügen der Heiligkeit auszustatten, zeigt den Grundzug der Verdiesseitigung des Göttlichen, der für die literarische Moderne typisch ist. Friedrichs faktischer Indifferentismus in den Fragen der Religiosität deutet den fortschreitenden Entzug des religiös-utopischen Bewusstseins in der Moderne an. Die romantische Utopie der Liebe bietet infolge ihrer Fixierung auf einen anderen Menschen in seiner individuellen „Willkürlichkeit“ tatsächlich kein religiös-utopisches Programm der Vermittlung des Individuums mit dem Ganzen an, was sich in Friedrichs ironischer Verfassung, deprimierender Stimmung, Isolation und Selbstmordgedanken manifestiert. Aus der Sicht der christlichen Ethik ist moderne Liebe eine Privatangelegenheit, die den Menschen mit der Gemeinschaft entzweit, anders gesagt ein Phänomen der niedrigeren sinnlichen Welt. Für das Christentum gilt die erotische Liebe deshalb als „ein Zeichen für die Entfremdung von Gott“ (Földényi, László F.: *Melancholie*, Matthes&Seitz Berlin 2004, S. 264).

¹²⁹ Keetenheuves Skepsis muss man im Kontext der Jugendkultur der fünfziger Jahre verstehen. Man sieht an mehreren Stellen in dem Roman, dass er den Jugendlichen keine Protest- und Gegenkulturfunktion zuschreibt, was ein Hinweis auf eine Abwesenheit des Widerspruchscharakters der Jugendkultur in den 1950er ist. Tatsächlich waren die Jugendlichen in den 1950er Jahren politisch desinteressiert, weshalb sie manchmal „Konsumkinder“ genannt werden. Ihre Wertevorstellungen ähnelten denen der Eltern: Leistungsbereitschaft, sozialer Aufstieg, Gelderwerb. (Faulstich 2002, S. 277-288)

existierten am Ufer des Rheins. Aber sie waren völlig unwirklich! Es war hier alles so unwirklich wie die Blumen in einem Treibhaus. Selbst der matte und heiße Wind war unwirklich. (T 180)

Wie in *Eine unglückliche Liebe* wird auch in *Das Treibhaus* die Herzsymbolik verwendet und unmittelbar darauf in ihrer „Irrelevanz“ bloßgelegt.

Philipp in *Tauben im Gras* macht deshalb eine Schreibkrise durch, weil ihm als Schriftsteller, der dem literarischen Werk im Sinne der klassischen Literaturauffassung eine weltdeutende Funktion zuschreibt, die Möglichkeit entzogen worden ist, die multiperspektivische Welt der Moderne als Totalität zu beschreiben. Das führt bei ihm zu der Einsicht in die Unerzählbarkeit des modernen Lebens.¹³⁰ Dem entspricht auch die Form des Romans, der das Geschehen „in der Fläche“ der Figurenperspektiven verlaufen lässt, wie es für einen Teil der literarischen Moderne kennzeichnend ist (vgl. Kiesel 2004, S. 318).

Philipps Reflexionen über Literatur scheinen indirekt auf den Heideggerschen Diskurs über die wahrheitsvermittelnde Funktion des Kunstwerkes Bezug zu nehmen, indem Philipp mit der Literatur den Anspruch der „wahrheitsgemäßen Darstellung“ (Oehlenschläger 1987, S. 259) verknüpft. Nun glaubt er angesichts der Situation seiner Gegenwart jedoch nicht mehr daran, dass im Medium des literarischen Kunstwerkes sich die Begegnung mit dem Eigentlichen noch verwirklichen lässt. Es macht sich daran deutlich, dass Philipp den Zugang zu der Möglichkeit, die Wirklichkeit durch Sprache adäquat zu benennen, als verloren ansieht: „Philipp wußte das Zauberwort nicht. Er hatte es vergessen. Er hatte nichts zu sagen.“ (TG 59) Es geht bei Philipp um die Reflexion der Undarstellbarkeit der Welt, die durch die Geschichtsentwicklung ihre Überschaubarkeit verloren hat.¹³¹

Philipps Rede über das Ende der Fiktion konstituiert sich vor dem Hintergrund der Recherchen, die die Unlesbarkeit der modernen Welt auch auf anderen Gebieten der geistigen Tätigkeit des Menschen aufzeichnen. Sie dienen als Pendant zu Philipps Überlegungen über die Kompetenzen der Literatur und werden vor allem in denjenigen Passagen konkretisiert, die über die Figurenreflexionen auf Koeppens Rezeption des Diskurses der modernen Wissenschaft verweisen. Es ist festzuhalten, dass in den Figurenperspektiven mehrmals der Verlust der Gegenständlichkeit vor Augen geführt wird. In dem mentalen Universum der Figur Emilias wird so z. B. das Bild des Kosmos als eines Chaos von „Atomen, Elektronen

¹³⁰ Koeppen scheint mit dem Roman *Tauben im Gras* ähnliche Ziele wie Alfred Döblin mit seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* zu verfolgen, denn bekanntlich versuchte Döblin mit *Berlin Alexanderplatz* die Frage zu beantworten, „wie man heute dichten kann.“ (Kiesel 2004, S. 324)

¹³¹ Greift man auf den im Jahre 1975 an den Universitäten in Irland gehaltenen Vortrag *Das Ende der Fiktionen* Wolfgang Hildesheimers zurück, so sieht man, dass Hildesheimer hier mehrere Urteile über die Unmöglichkeit ausspricht, anhand der fiktiven Modelle die Situation des Menschen in dem anwachsenden Chaos der modernen Welt in den Griff zu bekommen. Koeppens Roman *Tauben im Gras* bietet eine sehr ähnliche Perspektive an.

und Quanten“ (TG 37) konturiert. Es spiegelt die Entdeckungen auf dem Gebiet der modernen Physik wider und verweist auf die Verabsolutierung des abstrakten Moments, die eine Entfremdung von dem Erfahrungsbereich des Einzelindividuum zur Folge hat. Der Romandiskurs bietet die Perspektivik der Moderne als einer Zeit, in der sich in der Wissenschaft und den Künsten eine einseitig intellektuelle Denkstruktur verbreitet. Der folgende Ausschnitt ist ein Beispiel dafür, wie Doktor Frahm, der in die Handlung als eine Figur mit einem betont humanistischen Ethos eingeführt wird, über die „Unlesbarkeit“ der modernen Welt reflektiert: „[...] die Quanten und das Leben, die Physiker quälen sich jetzt mit der Biologie, ich kann ihre Bücher nicht lesen, zu viel Mathematik Formelkram abstraktes Wissen Gehirnakrobatik, ein Leib ist kein Leib mehr, Auflösung der Gegenständlichkeit in den Bildern der neuen Maler, das sagt mir nichts, [...]“ (TG 67)

Der Aufnahme der Verwissenschaftlichung des modernen Weltbildes gesellt sich die Darbietung hinzu, inwiefern in der Moderne die medial vermittelte, auf äußere Effekte zielende Kommunikation die unmittelbare zwischenmenschliche Kommunikation in den Hintergrund schiebt. Die modernen kommunikativen Mittel werden als Quelle des epistemologischen Chaos gezeigt, das durch ein Zuviel an Informationen entsteht. Die Schilderung des Alltags des Gepäckträgers Josef veranschaulicht, wie der Durchschnittsmensch sich anhand der durch die Medien vermittelten Informationen kein zuverlässiges Bild über das Weltgeschehen machen kann, weil die Medien sich bei der Vermittlung von Nachrichten keiner Selektionskriterien bedienen. So stellen sie bloß eine Aneinanderreihung von indifferenten Informationen, anhand derer kein historisches Bewusstsein entwickelt werden kann.

Namen wurden hineingerührt, Namen immer wieder Namen, oft gehörte Namen, die Namen der Weltstunde, die Namen der großen Spieler, die Namen der Manager, die Namen der Schauplätze, Konferenzplätze, Schlachtplätze, Mordplätze, wie wird der Sauerteig aufgehen? (TG 85)

Die Metapher der Geschichte als „Sauerteig“¹³² umschreibt den geschichtlichen Prozess in der Bildlichkeit des Naturwüchsigen als einen gärenden Naturprozess, der keinen Sinn erkennen lässt.

Aus der Verbildlichung der Absetzung des spätmodernen Zeitgeistes von der Tradition folgt in *Tauben im Gras* die Thematisierung der Opposition zwischen der gegenwärtigen Devaluation der Literatur und den Werken der großen Klassiker der deutschen Literatur, die von einigen Figuren, u. a. von der Amerikanerin Kay, in Erinnerung gebracht werden. In dem Roman wird die traditionelle Literatur jedoch als etwas präsent, woran sich nicht mehr

¹³² Zu der Problematik der Geschichtserfahrung bei Koeppen siehe Treichel: „Das Geräusch und das Vergessen“ (Realitätserfahrung und Geschichtserfahrung in der Nachkriegstrilogie), in: Treichel 1984, S. 19-50.

anknüpfen lässt. Die großen Namen wie Kleist, Goethe oder Mann stehen für ein Gestern, dessen Geist von der historisch-kulturellen Entwicklung schon überholt ist. Die Romanhandlung enthält die Darstellungen der Opposition zwischen der Existenz der Figuren Philipps und Edwins, die den Verlauf der Geschichte mit intellektueller Distanziertheit reflektieren und den traditionellen Kulturbegriff ernst nehmen, und dem Dasein der Mehrheit der anderen Figuren, die sich von der Zeit mehr oder weniger unreflektiert tragen lassen. Während der Dichter Edwin der Geschichte einen Sinn abzugewinnen und sich die Rettung des traditionellen kulturellen Erbes,¹³³ dessen untrennbarer Bestandteil metaphysische Utopien sind, zum Programm macht, stehen die Zuhörer seines Vortrages den Fragen der Wertesysteme mit einer beträchtlichen Dosis Indifferenz gegenüber.

Der Roman erzählt in kulturkritischer Absicht auch über eine andere Welt als die europäische und zwar über die Vereinigten Staaten von Amerika, die als ein Land präsentiert werden, das die Herausforderungen der rationalistischen Moderne am folgerichtigsten umgesetzt hat. Seine Handlung ist zwar in München angesiedelt, doch wird sie von einer Menge von amerikanischen Figuren getragen, über deren Handlungen und Perspektiven ein Bild Amerikas als eines säkularisierten, zukunftsoptimistischen Landes, in dem man ausschließlich für die alltäglichen Geschäfte lebt, entworfen wird. Der typische Repräsentant dieses Landes ist der amerikanische Soldat Richard Katz. Mit seiner Bemühung, frei von allem Irrationellen zu denken, kann Richard als ein aus dem Geist der Aufklärung geborener Menschentypus angesehen werden.

Er reiste dienstlich; nein, dienstlich, das hätten die unten gesagt, die Kasernenhofsippe, die alten Fürstendiener, er reiste aus Nützlichkeitsgründen, im Auftrag seines Landes, das Jahrhundert der gereinigten Triebe, der nützlichen Ordnung, der Planung, der Verwaltung und der Tüchtigkeit [...] er unterstützte die Vernunft, die Gemäßigten, das Kapital und die Akademien [...] (TG 39)

Bei näherer Betrachtung der Exposition der Gedanken Richards fällt auf, dass darin das Thema der rationalistischen Moderne entfaltet wird. In Richards Gedanken lassen sich die Zusammenhänge zwischen der Vernunft und dem zwanzigsten Jahrhundert, der Emphasisierung der „Tugenden“ der Nützlichkeit und Tüchtigkeit und deren Umsetzung in

¹³³ Mit der Betonung der Freiheit des Christenmenschen und der humanistischen Ideale will Edwin in den Seelen seiner Zeitgenossen eine geistig-moralische Orientierung fundieren und so das Individuum seiner Zeit, dessen Orientierungslosigkeit er gewahr wird, in ein übergeordnetes Wertesystem einbetten. Mit der Figur Edwins scheint Koeppen an die Debatte um die Neubessinnung angeknüpft zu haben, die in den ersten Nachkriegsjahren in der bürgerlich ausgerichteten Zeitschrift *Die Wandlung* verlief und an der sich u. a. der Existenzphilosoph Karl Jaspers beteiligte. Dass die Rede Edwins vor dem Münchner Publikum ebenfalls auf die Nihilismus-Debatte Bezug nimmt, verrät der Vergleich des menschlichen Daseins mit dem Dasein der Vögel, wodurch das „Sinnlose und scheinbar Zufällige der menschlichen Existenz“ (TG 224) bloßgestellt wird, und nicht zuletzt die Denkfigur des Nichts, die in der Rede Edwins für die Absenz Gottes steht. (siehe dazu Koberstein, Anja: *"Gott oder das Nichts", Sartre-Rezeption im frühen Nachkriegswerk von Alfred Andersch im Kontext der zeitgenössischen Existentialismuskussion*, Frankfurt am Main 1995, S. 49-76)

der kapitalistischen Praxis der Vereinigten Staaten von Amerika sowie zwischen dem Hang zur Ordnung und Planung und der Entzauberung verfolgen.

Andernorts werden als Symbole der amerikanischen Welt in die Romanhandlung Autos, Geld und die amerikanischen Konsumwaren transponiert. Diese Attribute des Reichtums und Wohlstands sind Indikatoren der ökonomischen Stärke der neuen Großmacht, die einen besonderen Akzent auf den weltlichen Erfolg des Individuums legt, und kontrastieren mit der Armut des dezimierten Deutschland. Der Hunger der deutschen Figuren nach den amerikanischen Gütern geht einher mit der allmählichen Amerikanisierung der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft, von der der Roman berichtet.

In dem Roman *Der Tod in Rom* ist die Literarisierung der Krise der Utopie als eine Auseinandersetzung mit dem absterbenden Geist der Abendlandes angelegt. Sie scheint nicht nur in der Protagonistenperspektive, sondern von Anfang an auch in der Erzählperspektive auf. Mit dem Protagonisten Siegfried Pfaffarth ist eine Denkfigur des nachdenklich-melancholischen Betrachters eingeführt worden, der Rom – die Ewige Stadt (Smuda 1992, S. 223; Vietta 1992, S. 232) – als Ort der Akkumulation der kulturellen Bedeutungen¹³⁴ betrachtet, die im Prozess der Auflösung begriffen sind. Siegfrieds Betrachtungen beziehen sich auf den Stellenwert Roms in der abendländischen Geschichte. Oft deutet seine Wahrnehmung der Stadt auf einen religiösen Kontext hin. Der religiöse Kontext bestimmt auch die Erzählperspektive in der Romanexposition, wo der Tod der antiken Götter und das Machtstreben der Repräsentanten der katholischen Kirche angesprochen wird, was in sich die Absicht des Autors birgt, die Tendenz der abendländischen Geschichte als fallend zu beschreiben.

Rom ist im Medium der Reflexion Siegfrieds, in die sich die Reflexion des Erzählers bruchlos einschreibt, ein Ort der Verdichtung von Zeichen und Symbolen, die von Siegfried in ihrer kollektiven Einbildungskraft entblößt werden.¹³⁵ Damit kann *Der Tod in Rom* jenen Werken der literarischen Moderne zugeordnet werden, in denen Ideologiekritik geübt wird und die deswegen Anteil an der Dekonstruktion der metaphysischen Konzepte des Abendlandes haben. Siegfried problematisiert vor allem den christlichen Puritanismus und die Gebundenheit der katholischen Kirche an die Strukturen der weltlichen Macht. Andererseits wird durch die Fokussierung auf das Agieren Adolfs und des Papstes über die Machtlosigkeit derjenigen Repräsentanten der katholischen Kirche aufgeklärt, denen in der säkularisierten

¹³⁴ Vgl. Bolz, Norbert: Theologie der Großstadt, In: Smuda, Manfred (Hrsg.): *Die Großstadt als Text*; Wilhelm Fink Verlag, München 1992, S. 73.

¹³⁵ Unter diesem Aspekt nähert sich Martin Hielscher an den Roman *Der Tod in Rom* an. (Hielscher 1988, S. 75-106).

Welt der Moderne um das soziale und moralische Engagement und die Aufrechterhaltung des Bezugs zu dem Bereich des Transzendenten geht.

Dass die Religions- und Kulturproblematik eines der zentralen Themen von *Der Tod in Rom* ist, gibt neben der Wahl des Schauplatzes auch die Weise, wie dieser von den Figuren wahrgenommen wird, zu verstehen. Rom erscheint in dem Strom der Assoziationen, der sowohl auf der Erzählebene wie auch in den erlebten Reden der Figuren auftritt, als eine Stadt, die von der antiken Kultur und der christlichen Kultur wesentlich geprägt wurde. Nun wird in zahlreichen Bildern nahegelegt, dass jede dieser beiden Kulturen über ein eigentümliches Weltbild verfügte, das angesichts der fortgeschrittenen Moderne keine Allgemeingültigkeit mehr besitzt. Die antike Kultur vertreten auf der Figurenebene Kürenbergs als Verehrer des antiken Weltbildes mit seiner Apotheose des Humanen und Adolf Judejahn als Anwärter auf das katholische Priesteramt, der sich zu dem die Reue und Abwendung vom diesseitigen Leben akzentuierenden Weltbild des Christentums bekennt.

Mit dem Lebensgefühl dieser drei Figuren korrespondieren in der Erzählwelt des Romans auch die Örtlichkeiten, an denen sie sich gerne aufhalten. So besuchen Kürenbergs in Rom die Reste der Thermen des Diokletian. Die Antike wird in ihren apollinisch semantisierten Gemütern mit Erhabenheit, Humanität und sinnlicher Schönheit assoziiert. Der Bewunderung für die Antike ist auch ihr Lebensstil gemäß. Er stellt eine Form von erlesenem Hedonismus dar, der sich von allem Dunklen und Dämonischen fernhält und den Dirigenten Kürenberg und seine Frau Ilse mit dem Vermögen ausstattet, selbst aus den gewöhnlichen Tagesleistungen ein Ritual zur Feier des Lebens zu machen: „Sie genossen den Wein. Sie genossen das Essen. Sie tranken andächtig. Sie aßen andächtig. Sie waren ernste ruhige Esser. Sie waren ernste heitere Trinker. Sie sprachen kaum ein Wort; doch liebten sie sich sehr.“ (TR 19)

Wo dagegen von dem Aufenthalt Adolfs in Rom die Rede ist, dort lässt der Schauplatz und seine Beschreibung des öfteren eine Affinität zu dem christlichen Weltbild erkennen. Bestimmend für den Gesamteindruck, den man sich anhand des Textes über das christliche Weltbild machen kann, ist der Akzent auf die Ferne von der antiken Lebensfreude, apollinischen Aufgeklärtheit und Unbeschwertheit. In denjenigen Szenen, in denen der Erzähler auf die christlichen Aspekte Roms Bezug nimmt, werden die Vanitas-Metaphorik und die Todessymbolik zur Anwendung gebracht. Ein Bild von Vergeblichkeit bietet ein rauschender Brunnen, der an derjenigen Stelle in dem Roman in den Blick tritt, an der Adolfs Rückkehr in seine römische Absteige geschildert wird. Die Todessymbolik ist in der Szene, in der Adolfs Spaziergang durch Rom vergegenwärtigt wird, wirksam. Ihre Funktion im Text ist

es, der katholischen Kirche eine Lebensabneigung zu attestieren. Sie steht für die Ausrichtung der Christen auf das Jenseits: „[...] sein Weg war wie ein Gang über einen großen Friedhof mit erhabenen Grabdenkmälern, efeuumwachsenen Kreuzen und alten Kapellen, und es war Adolf recht, daß die Stadt den Frieden eines Friedhofs hatte, und vielleicht war auch er gestorben, es war ihm recht, und ging als Toter durch die tote Stadt und suchte als Toter die Gasse mit der Absteige der reisenden Kleriker, auch sie Tote, tot in ihren Betten in ihrer Totenabsteige [...]“ (TR 84).

Die imaginative Kraft der in *Der in Rom* präsenten Todessymbolik gründet vor allem darin, dass sich die Todesbilder auf mehrere Denkstrukturen beziehen lassen, wie der zitierte Textabschnitt zeigt. So können einerseits die Kleriker als tot angesehen werden, weil nicht ausgeschlossen ist, dass sie in der katholischen Kirche eine Art Zuflucht vor der Freiheit und vor dem Leben suchen, wie Siegfried Adolf unterstellt, andererseits füllt die Todesmetaphorik die Reflexion des Erzählers über den Transzendenzverlust der Moderne aus.

Die Säkularisierungstendenzen des zwanzigsten Jahrhunderts werden in der Szene vermittelt, wo der Papst in seiner Kapelle betet und der Erzähler Reflexionen darüber anstellt, dass der christliche Glaube seine Relevanz unwiederbringlich verloren hat. Diese Feststellung wird mit Hilfe des Bildes der Sonne zum Ausdruck gebracht, das ein durchaus nihilistisches Weltbild liefert.

Die Sonne leuchtete. [...] Ihre Strahlen wärmten, und dennoch war ihr Leuchten kalt. Die Sonne war ein Gott, und sie hatte viele Götter stürzen sehen; [...] es war der Sonne gleichgültig, wem sie leuchtete. Und die Heiden in der Stadt und die Heiden in der Welt sagten, der Sonnenschein sei ein astrophysikalischer Vorgang, und sie berechneten die Sonnenenergie, untersuchten das Sonnenspektrum und gaben die Sonnenwärme in Thermometergraden an. Auch das war der Sonne gleichgültig. [...] Es war ihr so gleichgültig wie die Gebete und Gedanken der Priester. (TR 91)

Mit dem Verweis auf die Kälte des Leuchtens der Sonne verfolgt der Erzähler anscheinend die Absicht, die Phänomene der Natur als gleichgültig gegenüber dem Schicksal des Menschen darzustellen. Das Bild der Sonne verbleibt in der Bildebene der Moderne als einer Epoche der Entzauberung. Die Stilisierung der Sonne als Gott, der „viele Götter stürzen sehen hatte“, signalisiert die absolute Dominanz der Sonne als Naturerscheinung über die zeitweiligen religiösen Systeme der Menschheit.

Nun ist Siegfried als eine Figur gezeichnet, die frei von Sehnsucht nach göttlicher Ordnung ist. Sein Bewusstsein ist eines des modernen Skeptikers und zwar nicht nur in dem Sinne, dass er im Unterschied zu Adolf ungläubig ist, sondern auch in Bezug auf die innerweltlichen Angelegenheiten. Dass er sich von der Zukunft abwendet und in dem Momentanen als geschichtliches Individuum aufgeht, resultiert aus seinem Misstrauen gegen die Geschichte, in dem sich die an Schopenhauer anklingende Überzeugung niederschlägt, dass der Lauf der

Geschichte von unpersönlichen Naturkräften beherrscht wird. Den ganzen Roman kennzeichnen Bilder und Reflexionen, die die Sichtweise des Autors übermitteln, dass die Geschichte im Wechsel von Frieden und Krieg verläuft und dass die unumkehrbare Linie der Geschichtszeit das Wachstum und der Verfall ist. Die Ausweglosigkeit der menschlichen Situation wird mit den Bildern der Fortpflanzung, der Misere und des Todes der römischen Katzen parallelisiert. Diese und ähnliche Parallelisierungen sorgen für die Entstehung des Eindrucks, dass im Rahmen des Koeppenschen Weltdiskurses dem menschlichen Leben kein Primat im Universum zugeschrieben wird.

Eine der entgrenzenden Wahrnehmungsweise¹³⁶ Siegfrieds affine Sichtweise artikuliert sich ferner dort, wo Siegfried vorwegnehmend den Tod von dem Lebendigen und dem Kulturellen imaginiert und so den Tod bereits in das Leben projiziert. Es handelt sich um ein melancholisches Denkmoment, das Stierle bei Mercier, einem Betrachter der Stadt Paris, gewahrt. Er bezeichnet den seelischen Vorgang Merciers, während dessen die zukünftige Zerstörung der gegenwärtigen Großstadt antizipiert wird, als imaginäre Inversion (Smuda 1992, S. 103). Man kann bei Siegfried in Bezug auf seinen Zukunftspessimismus desgleichen von der imaginären Inversion sprechen. Seine Beobachtungen Roms werden in seiner Psyche zu einer melancholischen Meditation über den Tod der Kulturepochen. Deshalb werden zum unmittelbaren Gegenstand der Darstellung die Römer Brunnen, deren Ausfall des Rauschens für den Einbruch der Zeitlosigkeit steht.¹³⁷

Der Frauenchor war gegangen, die Wanderer hatten sich entfernt, und irgendwo drehte ein Mann an einem Absperrhahn, und das Wasser der Fontana di Trevi sprudelte nicht mehr über den nach barockem Geschmack aus Stein gemeißelten Olymp der Götter, Halbgötter und Fabelwesen. Das Rauschen des Brunnens fiel aus; es fiel aus der Zeit. Die Stille war zu hören. (TR 82)

Mit der Darstellung der Fragilität der abendländischen Kultur wird bei Koeppen die Thematisierung des Naturwüchsigen verbunden. In *Der Tod in Rom* besetzt der Erzähler das Naturwüchsige mit zweierlei Bedeutungen. Die verhungernenden Römer Katzen, die mehrmals in Erscheinung treten und in der Situation des Kampfes abgebildet werden, bilden eine

¹³⁶ Entgrenzung kann man als Inbegriff der literarischen Moderne ansehen. Die Ästhetik der Entgrenzung spielt eine bedeutende Rolle schon in der Literatur um die Jahrhundertwende, die Anreize aus den Theorien von Ernst Mach und Ernst Haeckel schöpfte. Entgrenzungsgefühle lässt in den Texten der literarischen Moderne insbesondere das Erleben der Natur, der Liebe und der Sexualität sowie das Erleben der Kunstwerke aufkommen. (siehe dazu Kiesel 2004, S. 108-112)

¹³⁷ Im Hintergrund der Zeitbetrachtungen Siegfrieds stehen abgründige Verzweiflung und Todessehnsucht, die mitunter von einer Euphorie abgelöst werden. Das Zusammenspiel aller drei Seelenzustände ergibt einerseits die manische Entfesselung und andererseits den depressiven Stillstand der Zeit. Es handelt sich hier um die literarische Gestaltung des Symptomes des Ausfalls des Zeitgetriebes, den Wolfgang Kaempfer als ein Kennzeichen der europäischen Moderne ansieht. (Kaempfer, Wolfgang: Die zerbrochene Zeit. Zum Ausfall des Zeitgetriebes in der europäischen Moderne; in: Heidbrink, Ludger [Hrsg.]: *Entzauberte Zeit. Der melancholische Geist der Moderne*, Edition Akzente Hanser, Carl Hans Verlag, München Wien 1997, S. 142)

parallele Welt zu der geschichtlichen Wirklichkeit, in der Siegfried denselben Daseinskampf wie in dem Tierreich vermutet.

Das Natürliche begleitet Siegfried zweitens in denjenigen Winkeln Roms, die örtliche Repräsentationen des geschichtslosen Daseins der einfachen Römer sind. Die einfachen Römer, die von den in die Stadt strömenden, sich für die historischen Realien interessierenden deutschen Reisegesellschaften,¹³⁸ welche Indikatoren des bundesrepublikanischen Wirtschaftsaufschwungs und der Restauration in einem sind, unbeachtet bleiben, besiedeln enge, unbeleuchtete Gassen, deren Beschreibungen in einer sinnliche Unmittelbarkeit evozierenden Sprache aufgenommen sind. Der Erzähler illustriert mit dem Bild der anspruchslosen Existenz des Volkes eine soziale Wirklichkeit, die sich an das Natürliche ausliefert, indem sie sich den leiblichen Genüssen des Moments hingibt, und keinerlei gesellschaftliche Ziele verfolgt. In den armen römischen Vierteln herrschen menschliches Beisammensein und Freundlichkeit, aber auch Stillstand, Lethargie und Desinteresse an dem Lauf der Welt. Siegfried hält sich hier gerne auf, weil er das Italienische nicht beherrscht und sich nicht um Interpretationen dessen, was er hört, bemühen muss. Seine Hingabe an einfache Freuden des Lebens ist darin bemerkenswert, dass sie in sich das Potential der Transzendenz des historischen Ich über die Wahrnehmung des bloßen Jetzt-Augenblicks birgt.

In den Seitengassen, den dunklen Sackgängen sind die einfachen Weinschenken des Volkes, das hier in vielen Stockwerken in engen und hohen Kammern wohnt. Sie sitzen auf Bänken und Schemeln an ungedeckten von Resten und Lachen gefärbten Tischen, sie bestellen einen halben Liter weißen Wein, *dolce* oder *secco*, und wer essen will, bringt die Speisen mit, in Papier eingeschlagen oder in Töpfen, und breitet sie ungeniert über den Tisch. (TR 60)

Doch mischen sich in diese das Einfache bejahende Perspektive pessimistische Töne ein, deren Urheber der Gedanke Siegfrieds daran ist, dass das Volk sich in seiner natürlichen Lebensgier fortpflanzt und so das Material für nächste Kriege schafft.

II

Im Zentrum der Diskussion des Modernismus steht die Frage nach der Identität des Einzelnen. Aus diesem Grunde hat in der Literatur und Kunst der Moderne die Selbstwahrnehmung des Individuums einen erheblichen Stellenwert. Gleichzeitig kann man in allen literarischen Gattungen, aber auch in den Künsten, in der Philosophie und in den

¹³⁸ In *Der Tod in Rom* werden im Zusammenhang mit der Darstellung der Italienreise der deutschen Figuren der Automobilboom und der Massentourismus thematisiert. Es handelt sich um die Herstellung eines wichtigen Wirklichkeitsbezuges inmitten der Erzählwelt des Romans, denn sowohl Automobilboom wie auch Massentourismus sind Produkte der Wohlstandsgesellschaft der 1950er Jahre. (Faulstich 2002, S. 11-12)

Wissenschaften eine Auseinandersetzung mit der Problematik des Niedergangs des Einzelsubjektes verfolgen.¹³⁹ In den Werken der literarischen Moderne erscheinen die Diagnosen des Niedergangs, des Verfalls und der Auflösung. An diesen Diagnosen hat das spätmoderne Kontingenzbewusstsein Anteil.¹⁴⁰ Die individuelle Subjektivität wird durch die Kontingenz bedroht, die aus dem Kollaps des kulturellen Kontingenzschutzes¹⁴¹ hervorgeht und die animalische Natur des Einzelnen hervortreten lässt.¹⁴²

Auch die Romane Wolfgang Koeppens beleuchten die Fragilität der modernen Subjektivität, indem sie mit der Darstellung der Lebensweisen ihrer Figuren Situationen gestalten, die literarische Erfassungen des fehlenden substantiellen Verhältnisses des modernen Individuums zu der Welt und zu seinem Leben sind. Die Verabsolutierung des Reflexionsmoments bei Keetenheuve zeigt, wie das Individuum in der Reflexion immer mehr den existentiellen Halt und die Möglichkeit der Identitätsstiftung verliert. Georg Lukács schreibt über die Entsubstantialisierung des modernen Bewusstseins in seiner *Theorie des Romans*. Er deutet in diesem Zusammenhang auf den Zuwachs der Reflexivität hin.

Wir haben die Produktivität des Geistes erfunden: darum haben die Urbilder für uns ihre gegenständliche Selbstverständlichkeit unwiderbringlich verloren und unser Denken geht einen unendlichen Weg der niemals voll geleisteten Annäherung. Wir haben das Gestalten erfunden: darum fehlt allem, was unsere Hände müde und verzweifelt fahrenlassen, immer die letzte Vollendung. Wir haben in uns die allein wahre Substanz gefunden: darum mussten wir zwischen Erkennen und Tun, zwischen Seele und Gebilde, zwischen Ich und Welt unüberbrückbare Abgründe legen und jede Substantialität jenseits des Abgrunds in Reflexivität zerflattern lassen; darum musste unser Wesen für uns zum Postulat werden und zwischen uns und uns selbst einen noch tieferen und gefährlicheren Abgrund legen. Unsere Welt ist unendlich groß geworden und in jedem Winkel reicher an Geschenken und Gefahren als die griechische, aber dieser Reichtum hebt den tragenden und positiven Sinn ihres Lebens auf: die Totalität. (*Arbeitsbuch Romananalyse*, S. 215)

Es gehört zum Grundzug vieler Texte der literarischen Moderne, dass sie von der Vereinzelung des Subjektes im Universum erzählen, zu der die von Lukács diagnostizierte Subjekt-Objekt-Spaltung führte.¹⁴³

Mit der Selbstbegründung der modernen Subjektivität geht die Gefahr ihrer Problematisierung einher, deren Reflexion nicht nur in die Texte der literarischen Moderne, sondern auch in andere Bereiche der Kultur Eingang gefunden hat. Vietta schreibt über die Kehrseiten der reflexiven Freiheit im Kontext der Moderne unter Berufung auf Moraldo Folgendes: „Die Abgründe des Unbewussten tun sich auf. Der Mensch wird sich in seiner individuellen Eigenart zum Problem; er verliert sozusagen sein psychisches Gleichgewicht. Zum einen entpuppt er sich als ein Konstrukt widersprüchlicher Pole. Zum anderen erkennt

¹³⁹ Siehe dazu Zima 2008, S. 170-183.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Vietta 1992, S. 27.

er 'le sue multiple identità, (...) la sua disidentità, die es in seiner Illusion, mit sich selbst identisch zu sein, erschüttern.“¹⁴⁴ Damit verweist er auf das Problem der Ich-Ambivalenz und der Multiplizierung der Identitätsentwürfe, das in *Das Treibhaus* in den erlebten Reden Keetenheuves eine literarische Gestaltung findet.

In den Romanen Wolfgang Koeppens wird die Brüchigkeit des Ich der Protagonisten u. a. an den Stellen eingefangen, die sich als poetische Reflexionen der Entgrenzungserfahrungen des modernen Subjektes umschreiben lassen.¹⁴⁵ Die erotisch-ästhetischen Imaginationen Friedrichs in *Eine unglückliche Liebe* ziehen in seiner Psyche mehrmals eine Auflösung in das Ganze des Lebens nach sich, die sich bei ihm als eine Entgrenzung in die evokative Kraft der Bilder verselbständigt.

Worauf noch eine Flut von Assoziationen, Griechentempel, Stadien, Läuferglieder, Wein zum Trunk und Rosen im Haar über mich niederging. Auch sah ich das Bild wieder, wie an einem See im Osten im schrägen, rötlichen Abendlicht und vor dem Hintergrund schwarzer Wälder die jungen Burschen von der Sägemühle die Pferde in die Schwemme ritten, nackt und glatt auf dem blenden nassen Fell der schnaubenden Tiere. (UL 34)

In der Phantasie Friedrichs sind die Entgrenzungen zwischen den Artefakten und den Geschöpfen der Natur, der Antike und der Gegenwart, dem Menschen und dem Tier und nicht zuletzt zwischen dem Weiblichen und dem Männlichen beschreibbar. Ihr Potential besteht in der Vervielfältigung von Friedrichs Wahrnehmungsweisen, ihre Destruktivität für das Ich dagegen in der Gefahr des Erlöschens der Persönlichkeit, auf die der Erzähler an anderen Stellen die Aufmerksamkeit lenkt.

Es kann im einzelnen nachvollzogen werden, dass die Entgrenzung bei den Koeppenschen Protagonisten sehr oft vom Instinktiven und Naturwüchsigen ausgeht. Koeppen entwirft seine Protagonisten nicht mehr als Menschen, die als individuelle Subjekte über die Natur herrschen, sondern zeigt deren Ohnmacht dem Naturwüchsigen gegenüber. Mr. Edwin, Keetenheuve und Siegfried Pfaffarth erleben in bestimmten Situationen der Annäherung an die äußere Realität, wie z. B. in Momenten des Wahrnehmens des Vegetativen, eine Schwächung ihrer Identität durch die Übermacht des Sinnlichen und Körperlichen. Siegfried Pfaffarth findet eine Zuflucht vor den entgrenzenden Wirkungen der faktischen Wirklichkeit in der ästhetischen Rezipierung, die ihm den Blick für das Ideelle öffnet. Er schließt aus seinem Leben deshalb das Ausleben der Sexualität als einer der Äußerungsformen des Naturwüchsigen aus, das er für die Ursache der Kriege hält.

¹⁴⁴ Peter V. Zima beobachtet an der literarischen Spätmoderne, dass sie zwischen dem Pol der herrschaftlichen Subjektbehauptung und dem Pol der radikalen Subjektkritik, welche die Selbstsetzung des Subjekts in Frage stellt, oszilliert. (Zima 2008, S. 202)

¹⁴⁵ Damit gehen die Romane Koeppens auf die Ästhetik Baudelaires und Rimbauds zurück, was ein Hinweis auf ihre Affinität zu der Literatur der beginnenden Moderne ist.

Ein Spezifikum von Siegfrieds Verweigerung der Sexualität ist nun darin zu sehen, dass er das Erotische mit dem Aspekt der Lasterhaftigkeit und Häßlichkeit belegt, was er als eine negative Auswirkung der christlichen Sündenlehre und gleichzeitig als Ausdruck seiner ästhetischen Präferenzen reflektiert. Dieser Zwiespalt deutet auf einen Ambivalenzkonflikt hin, der ein Schwanken zwischen dem christlichen und dem antiken Lebensgefühl impliziert, aus dem sich Siegfrieds Versuch, die Selbstermächtigung auf dem Gebiet des Ästhetischen zu vollziehen, erklärt. Die Szene, wo Siegfried den hemmungslosen und dabei sittsamen Umgang des Dirigenten Kürenberg und seiner Frau Ilse mit dem Erotischen positiv bewertet, sich jedoch dessen bewusst wird, dass er im Bereich der Sexualität nie zu einer solchen Unbefangenheit wie Kürenbergs gelangen kann, zeigt die Position dieser Figur als die eines Menschen, der zwischen mehreren Lebenskonzepten schwankt und die Last der Erziehung und des kulturellen Milieus, in dem er aufgewachsen ist, nicht loswerden kann.

Dass das Erotische in der Koeppenschen Nachkriegstrilogie im Unterschied zu dem Frühwerk nur selten positiviert wird, könnte durch mehrere Passagen exemplifiziert werden. Den Erzählraum der Romane *Das Treibhaus* und *Der Tod in Rom* bewohnen sehr expressive, an den Stil des Expressionismus¹⁴⁶ erinnernde Darstellungen der animalischen Züge der Sexualität. Mit dieser Konzentration auf das primär Triebhafte der Sexualität wird das Ziel verfolgt, die das Subjekt auslöschenden Tendenzen der verdinglichten Gesellschaft zu unterstreichen und sie als Grund für den Tod des platonischen Liebeskonzeptes mit seiner Hervorhebung der Persönlichkeit erkennen zu lassen. Dem entsprechend wird mit den Bildern des Animalischen in den Beziehungen zwischen Mann und Frau die Krise der erotischen Utopie akzentuiert, was in einer Szene die Figurenreflexion Keetenheuves unterstreicht, der um die Abwesenheit der Leidenschaft in den erotischen Beziehungen trauert. Nun scheint von grundlegender Bedeutung zu sein, dass das Utopische von Figuren vertreten wird, die in der idealistischen Tradition des Abendlandes verankert sind und einen Widerwillen gegen die materialistischen und atheistischen Tendenzen der Moderne hegen. Die Figur Mr. Edwins ist als eine durchaus vergeistigte entworfen, wobei das Geistige zweierlei Bedeutungen erhält: es ist einerseits Geist als Kultur, andererseits Geist als der „unfassbare, mystische Geist“ (Lindner 1994, S. 20).

[...] heute abend wird er im Amerikahaus den Vortrag von Mr. Edwin hören, das Gespräch über den abendländischen Geist, die Rede über die Macht des Geistes, Sieg des Geistes über die Materie, Geist bezwingt die Krankheit, Krankheiten seelisch bedingt, Leiden psychisch heilbar. (TG 47)

¹⁴⁶ Vgl. Zymner 2000, S. 83.

Die Textstellen, an denen die Abneigung der Koeppenschen Protagonisten gegen das Naturwüchsige herausgestellt wird, enthalten intertextuelle Bezüge auf den Roman *Ekel* Jean-Paul Sartres, der die Auslöschung des Subjektes durch das Naturwüchsige thematisiert. Wie bei Koeppen nehmen auch bei Sartre manche Figuren tierische Gestalten an. Die Stadt erscheint in dem *Ekel*-Roman als ein unwirklicher Ort, der jeden Augenblick in der Natur aufgehen könnte.

Habe ich sie geträumt, diese ungeheure Gegenwart? Sie war da, lag auf diesem Park, war in diese Bäume gepurzelt, ganz wabbelig, alles verschmierend, ganz dickflüssig, eine Konfitüre. Und ich war darin, mit dem ganzen Park? Ich hatte Angst, aber ich war vor allem wütend, ich fand das so dumm, so fehl am Platz, ich haßte diese widerliche Marmelade. (E 212)

Ähnlich ist Bonn in *Das Treibhaus* eine Metapher für die von der Naturwüchsigkeit bedrohte Kultur. So ist nicht überraschend, dass der Naturprozess, der an dem Wiederaufbau Bonns konkretisiert und damit auch territorialisiert wird, als eine Wucherung festgehalten wird. Das Verschwinden des Gegensatzes von Natur und Zivilisation ist der vorherrschende Eindruck.

Der Rhein schlängelte sich nun, ein gewundenes, silbernes Band, durch flache Ufer. Fern aus dem Frühdunst wölbten sich Berge. Keetenheuve atmete die milde Luft, und schon spürte er, wie sehr sie ihn traurig stimmte. Verkehrsvereine, Fremdenlockbetriebe nannten das Land die rheinische Riviera. Ein Treibhausklima gedieh in Kesseln zwischen den Bergen; die Luft staute sich über dem Strom und seinen Ufern. Villen standen am Wasser, Rosen wurden gezüchtet, die Wohlhabenheit schritt mit der Heckenschere durch den Park, knirschenden Kies unter dem leichten Altersschuh, [...] (T 38)

Nun erhalten die Beschreibungen des Naturwüchsigen¹⁴⁷ in *Das Treibhaus* jedoch eine zeitpolitische Dimension, die der Perspektive Sartres fehlt.

In der Erzählwelt von *Das Treibhaus* tritt die ekelerregende nackte Natur des Menschen in den Vordergrund, die Keetenheuve erschüttert.¹⁴⁸ Symptomatisch ist, dass die Naturwüchsigkeit in seinen Wahrnehmungen mit der Naturbeherrschung einhergeht, als deren Triebkraft er den Willen zur Macht bestimmt. In den Koeppenschen Darstellungen der Bonner Gesellschaft der Arivierten haftet dem Willen zur Macht immer etwas Naturhaftes an, weshalb die nach Macht strebenden Figuren der Politiker und Wirtschaftsplaner in Keetenheuves Phantasievorstellungen ins Tierische abgleiten. Er sieht hinter ihrer sozialen Person die nackte Natur als Gier, Machthunger und Geldbesessenheit. In der Welt des Machtstrebens, des Konsums und der Kommerzialisierung, wie sie in *Das Treibhaus* eingefangen wird, zerbröckeln traditionelle ethische und kulturelle Ideale und die Figuren

¹⁴⁷ Treichel verwendet in Bezug auf die Koeppenschen Darstellungen des Naturwüchsigen den Begriff „organizistische Metaphorik.“ (Treichel 1984, S. 35)

¹⁴⁸ Es handelt sich hier offensichtlich nicht nur um intertextuelle Allusionen auf Sartre, sondern auch um die literarische Verarbeitung der Bruchstücke der lebensideologischen Modelle, die bereits für Koeppens Frühwerk konstituierend sind. Zu erwähnen ist vor allem der Roman *Die Mauer schwankt*, in dessen Diskurs die Denkfiguren des Heroischen Realismus wie „Schicksal“ und „Mythos“ eingeführt worden sind. (vgl. Lindner 1994, S. 93)

drohen, die Züge ihres Menschseins zu verlieren und an das Tier angeglichen zu werden. Dass Keetenheuve in einigen Episoden seinem eigenen körperlichen Verfall Aufmerksamkeit widmet, zeugt davon, dass er den Körper nicht als etwas, was zu seinem Ich gehört, sondern als einen Bestandteil der Faktizität wahrnimmt. Nun liegt die Faktizität im Rahmen der hier umrissenen Problematik der Auslöschung der Subjektivität durch dunkle Triebhaftigkeit.¹⁴⁹

Die Bilder des Häßlichen,¹⁵⁰ die in dem Roman häufig erscheinen, legen den kulturellen Niedergang nahe, der sich aus der Übermacht des Vitalen über das Gesitige ergibt. Gleichzeitig haben sie eine sozialkritische Funktion. Keetenheuve nimmt eine scharfe Beobachterperspektive ein, die die degenerierten Aspekte des Lebens in der Bundesrepublik der 1950er Jahre zutage fördert (vgl. Vietta 1992, S. 232) – sein Blick fokussiert z. B. auf die Prostitution, wobei die Verbindung von Sexualität, Macht und Besitz einleuchtend gemacht wird. Keetenheuves Empfinden der Unvereinbarkeit von Natur und Kultur steht in dem Text in engem Zusammenhang mit der Herauslösung des Individuums aus den Horizonten des Kulturellen und des Metaphysischen. Nun fügt sich jedoch selbst die Figur Keetenheuves nicht bruchlos in das Bild eines Menschen, der von den Tendenzen seiner Zeit im Geiste unberührt bleibt. Aus der Vielzahl seiner Perspektiven ist eine grundsätzliche Skepsis gegenüber der christlichen Metaerzählung herzuleiten, die Einsichten in Keetenheuves Reflexion des Entzauberungsprozesses gewährt. Die Einführung der Figur Korodins eröffnet den Zugang zu einer gegensätzlichen Position.

Auch Korodin schaute Keetenheuve an, aber es war weniger Vorwurf als Erwartung in seinem Blick. Aufs neue überlegte Korodin, ob Keetenheuve sich vielleicht gewandelt, ob er vielleicht in einer Kirche, Gott um Erleuchtung bittend, die Zeit verloren habe und nun vor sie hintreten und bekennen würde: Der Herr hat sich mir offenbart, ich bin ein anderer. (T 101)

Es ist leicht nachzuvollziehen, dass Korodin von der etwaigen Bekehrung Keetenheuves eine Erhebung dessen Persönlichkeit erwartet.

Die Nachkriegsromane *Tauben im Gras* und *Das Treibhaus* ergeben ein breites Spektrum an Schilderungen, in denen die Figuren durch die Übermacht der Technik und des Konsums, die Omnipräsenz der Kommunikationsmittel und der Unterhaltungsevents zu Massenmenschen verwandelt und auf ihr „bloßes Dasein“ (T 100) reduziert werden.¹⁵¹ Der

¹⁴⁹ Koeppen legt mit seinen Protagonisten eine Bewertung des Vitalen nahe, die Verwandtschaft mit Dilthey und Schopenhauer aufweist. (Lindner 1994, S. 21)

¹⁵⁰ Vietta reflektiert die Zunahme der Ästhetik des Häßlichen in den Texten der literarischen Moderne und sieht in der Ästhetik des Häßlichen ein Mittel der Dekonstruktion. (Vietta 1992, S. 219) Koeppen konzentriert sich in *Das Treibhaus* ähnlich wie Gottfried Benn vor allem auf die häßlichen Formen der Körperlichkeit.

¹⁵¹ Den Begriff „das bloße Dasein“ hat zum ersten Mal Karl Jaspers verwendet (Koberstein 1996, S. 51). Dass ihn auch Wolfgang Koeppen in *Das Treibhaus* anführt, lässt intertextuelle Spuren in diesem Roman erkennen. Die Tatsache, dass Keetenheuve das „bloße Dasein“ als eine niedrigere Form der Existenz ansieht, zeigt, dass es in *Das Treibhaus* im gleich negativen Sinne wie in der Existenzphilosophie Jaspers` gewertet wird.

Autor lässt seine Protagonisten über das bloße Dasein hinausgelangen, indem er sie als kunstempfänglich konzipiert und im Bereich des Intellektuellen positioniert.¹⁵² Es ist ihnen das Bestreben gemeinsam, die geistige und ästhetische Subjektivität jenseits des vegetativen Daseins zu begründen und so das Aufgehen in der Masse und in dem Naturwüchsigen zu vermeiden.

Vor der thematischen Folie der existentiellen Sinn-Suche wird die Fragilität des Subjektes im 20. Jahrhundert in dem Fragment *Jugend* gezeichnet. In *Jugend* konstituiert sich die Darstellung der Krise des Individuums über ein komplexes Zusammenspiel von formalen und inhaltlichen Aspekten. Diese Erzählprosa mit autobiographischen Elementen enthält mehrere Attribute der modernen Autobiographie, auch wenn es fehl am Platz wäre, sie als Autobiographie zu klassifizieren.¹⁵³ Das liegt in erster Linie daran, dass sie einen Lebensweg schildert, der keinen gelungenen Zusammenhang zwischen dem Gesellschaftlich-Allgemeinen und dem Individuellen herstellt. In ihrem Mittelpunkt steht die Selbstbefragung eines Ich, das sich in der komplizierten Wirrniss von überindividuellen historischen Prozessen als einziger Urheber von Sinn bewusst werden will. Innerhalb des erzählerischen Kontextes von *Jugend* wird so der Topos der Originalität explizit. Der Protagonist stellt ein Individuum dar, das sich seines Selbst ungeachtet der gesellschaftlichen Existenzformen vergewissern will. Doch hat im Rahmen der erzählten Welt des Fragments das Subjektive nicht mehr die identitätsstiftende Macht.¹⁵⁴ Die Namenlosigkeit des Protagonisten deutet an, dass er jedermann und niemand zugleich ist.

Jugend hat nicht wie die traditionelle Selbstbiographie die Entwicklung einer ganzheitlichen Persönlichkeit zum Gegenstand. Das Ich des Protagonisten zersplittert in eine Vielzahl von Fragmenten, die teils mythologischen Charakters sind und eine Affinität zu der ästhetischen Subjektivität aufweisen. Aus der Perspektive der symbolischen Ordnung ist die Situation des Protagonisten die des überflüssigen Menschen, der den Widerspruch zwischen sich und der Gesellschaft durch den Rückzug in seine Innerlichkeit löst, was jedoch eine Zerstörung seines sozialen Selbst und den Verlust der Existenzbasis bedeutet. Dies tritt am Ende des Fragments in den Vordergrund, wo der Protagonist seine Zufälligkeit,

¹⁵² Ähnliche, auf das faktische Dasein reduzierte Figuren findet man bei dem norwegischen modernistischen Autor Knut Hamsun. (siehe dazu Zima 2008, S. 170-183)

¹⁵³ Die gegenläufigen Tendenzen von Poetisierung und Fiktionalisierung einerseits und von Dokumentation und Erinnerung andererseits verbieten eine eindeutige Zuordnung entweder zu der Autobiographie oder zu der Fiktion.

¹⁵⁴ Die spezifisch moderne Kategorie des Fragments ist Ausdruck der Zerrissenheit des Bewusstseins des Ich-Erzählers und Protagonisten, dessen Lebensentwurf zu Bruch geht, weil er die reale Welt mit der Welt seiner Innerlichkeit nicht versöhnen kann.

Austauschbarkeit und die alles beherrschende Sinnlosigkeit akzeptieren muss. Nun gibt die Wiedergabe seines Bewusstseins klar zu verstehen, dass das Gefühl der Sinnlosigkeit nicht zuletzt in einem Zusammenhang mit der Unmöglichkeit der Rettung des Sinnes unter den Bedingungen der Moderne steht.

In Koeppens Romanen wird durchgehend als letzter Bereich der möglichen Selbstvergewisserung des Einzelnen die Kunst dargestellt. Keetenheuves in der Vorbemerkung erwähnte Zuwendung zu der Poesie kann man als einen Versuch interpretieren, das „lyrische“ Ich als Raum des Innerlichen vor der Veräußerlichung der menschlichen Existenz zu bewahren. Der Text von *Das Treibhaus* drückt durch die detaillierten Aufnahmen des Keetenheuve verhassten Bonner Milieus aus, dass dem freigesinnten Individuum in einer Gesellschaft, die die Bereiche der Wirtschaft und des Militärs dominieren, die Gefahren der Verdinglichung und der nationalistischen Ideologie entgegentreten.

Auch der Protagonist von *Jugend* sucht einen neuen Zugang zu der Welt und zu seinem Selbst auf den Wegen der Imagination. Sein ästhetisches Ich bekommt durch intensive Lektüre die Bereiche von Literatur, Kunst und Philosophie zugewiesen, wobei es die Betätigung im gesellschaftlichen Rahmen preisgibt. Es handelt sich jedoch nicht um eine ästhetische Subjektivität im Sinne des Desinteresses an dem Realen. Der junge Mann interessiert sich im Gegenteil für das ihn umgebende soziale Milieu und die Formen der realen historischen Unterdrückung.¹⁵⁵ Er behält das Reale, Nicht-Ästhetische immer im Auge, was seiner Zurückhaltung einen Hauch von Exzentrik verleiht. Den Einklang mit sich selbst, der Gesellschaft und mit der Welt erfährt er jedoch nicht, weil er das Gegebene nach wie vor negativ interpretiert und dessen Negativität als einen Grund für um so forciertere Verwirklichung seines Rückzugsverhaltens nimmt. So bleibt er isoliert und im Endeffekt der Möglichkeiten zur Selbstentfaltung sowie des Glaubens an Sinn der menschlichen Existenz beraubt.

[...] so wie ich dastand auf jener Brücke, in einem Mantel reif für den Müll, mit lange nicht geschnittenem Haar, existenzlos, jeder sagte: ohne Zukunft, [...] (J 145)

In dem Erzählfragment *Jugend* setzt sich so das für Koeppens Werke symptomatische Thema des Scheiterns der Versöhnung des Individuums mit der Welt fort.

¹⁵⁵ Dies ist ein Wesenszug der autobiographisch gefärbten Literatur der 1970er Jahre, dass sie einerseits Innenansichten hervorhebt, gleichzeitig jedoch einen hohen Grad von Realismus zu zeitigen vermag. (Mattenklott, Gert; Pickerodt, Gerhart [Hrsg.]: *Literatur der siebziger Jahre*, Argument-Verlag, Berlin 1985, S. 20-21)

Das Motiv der Identitätssuche, das thematisch mit dem Motiv der Freiheit verknüpft ist, ist bestimmend nicht nur für *Jugend*, sondern auch für *Das Treibhaus* und *Der Tod in Rom*. Keetenheuve leidet unter der Unmöglichkeit, zu einer stabilen Identität zu finden. Da er die Identität im Medium der mentalen Prozesse zu stiften sucht, statt sie allmählich im Handeln umzusetzen, kann er die Selbstermächtigung nicht als einen sich wandelnden Prozess in der Zeit und als Einheit in der Vielfalt der Lebenswelt erfahren. Das belegt die folgende Textstelle aus *Das Treibhaus*:

Seine Schritte hallten. *Keetenheuve Asket. Keetenheuve Jünger des Zen. Keetenheuve Buddhist. Keetenheuve der große Selbstbefreier.* Aber die Anregung, die er empfand, regte auch die Säfte an, die geistige Beflügelung seiner Schritte weckte auch den Appetit, der große Selbstbefreier spürte Hunger, er spürte Durst, es war nichts mit der Befreiung, die, wenn sie gelingen sollte, jetzt beginnen mußte, jetzt, gleich und sofort. (T 134)

Keetenheuves am Ende des Romans erfolgte Ablösung von dem Dasein hängt eng mit seiner melancholischen Sichtweise zusammen, dass die Grundeigenschaft des Daseins ein Mangel an Freiheit im absoluten Sinne ist. Daraus erklärt sich auch seine mangelnde Bereitschaft, die Erlangung der Identität zeitlich zu strukturieren. Die Zeit figuriert in seiner Reflexion nach wie vor als etwas, was zu dem Dasein, also zu dem Teufelskreis der Ananke gehört. Die in dem Zitat benutzten Zeitadverbien „jetzt“, „gleich“ und „sofort“ zeigen Keetenheuves Erleben der Zeit als melancholisch, weil im Grunde die Zeitlosigkeit heraufbeschwörend.¹⁵⁶

Aus Keetenheuves Melancholie folgt schließlich, dass er als Befreiungsakt nur den Tod gutheißen kann, der das Ende der Zeitlichkeit bedeutet. Dies veranlasst zu der Annahme, dass der in den Koeppenschen Romanen artikulierte Gedanke der blinden Fatalität der Geschichte und des menschlichen Schicksals der Stimmung des Augenblicks entspringt. Tatsächlich bekräftigt diese Annahme die von dem Erzähler angewandte Technik der erlebten Reden und des Bewusstseinsstroms. Nach Stierle müsste eine tiefere, zeitlich strukturierte Betrachtung auf die Möglichkeit des Fortschritts der menschlichen Verhältnisse stoßen. (Smuda 1992, S. 106)

Der Roman *Die Mauer schwankt* rekonstruiert den Lebenslauf einer Figur, die dazu neigt, das Ich in einem „autoritären Syndrom“ (Zima 2008, S. 161-170) aufgehen zu lassen, um sich so die Kontinuität des Sinnes zu erhalten. Die Unterwerfung unter das Gebot der Pflicht, von dem der Roman handelt, stellt bei dem Protagonisten eine Ersatzform für sein einstiges Ausgeliefertsein an die Autorität seines Vaters dar, die mit den Veränderungen, die der

¹⁵⁶ In die Zeitbetrachtungen Keetenheuves scheint so der Wunsch eingeschrieben zu sein, nicht mehr mit der Zeit mitgehen zu müssen, der von Michael Theunissen in dem Band *Negative Theologie der Zeit* als eine der menschlichen Natur entsprechende Sehnsucht definiert wird. (Theunissen, Michael: *Negative Theologie der Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, S. 285)

historische Prozess mit sich bringt, ihre privilegierte Position verliert und den Protagonisten hinsichtlich der Wahl der richtigen Lebensstrategie im Stich lässt.

Als ein anderes Motiv des Verzichtes auf die authentische Bestimmung der Lebensprioritäten zugunsten der Pflichtausübung erweist sich bei dem Baumeister das Bedürfnis nach der Steigerung seines Selbstwertgefühls, das, wenn es keine äußeren Stützpunkte mehr hat, auf der Strecke bleibt. Auf die Psyche des Baumeisters trifft die Betrachtung Erich Fromms zu, die der Angst vor der Freiheit gilt: „Die verschiedenen Formen, welche die masochistischen Strebungen annehmen, haben alle nur das eine Ziel: *das individuelle Selbst loszuwerden, sich selbst zu verlieren*; oder anders gesagt: *die Last der Freiheit loszuwerden*.“¹⁵⁷ Die Weise, wie die Pflichtausübung des Baumeisters durch die Erzählperspektive vermittelt wird, indem man aus seinen Reflexionen erfährt, wie er darüber urteilt, beleuchtet die Bedeutung der Pflicht als Reaktion auf den Zerfall der traditionellen Werte, mit denen die Vorfahren des Baumeisters die Gewährleistung des existentiellen Sinnes und des Anschlusses an die Gemeinschaft verbanden.

In *Das Treibhaus* findet man eine literarisierte Infragestellung der Gültigkeit der Konzeption einer subjektzentrierten Vernunft angesichts der wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen des Wiederaufbaujahrzehnts, die immer sichtbarer auf die Nichtung des Subjektiven in den kollektiven Wahrnehmungs- und Erlebensformen hinauslaufen. Keetenheuve hinterfragt den Glauben des französischen Existentialismus an eine Tat des Einzelsubjektes, indem er die äußeren Verhältnisse als fatal deutet und die Schwäche seines Ich ihnen gegenüber gesteht. Er gewinnt mit seinem Projekt der friedlichen Zukunft ohne Rüstung, dessen Verteidigung in dem Bundestag als die existentielle Wahl einer Tat dargestellt wird, die auch seiner Existenz einen Sinn verleihen soll, nichts, weil er gegen sich die Mehrheit der Politiker hat. Das Scheitern seiner antimilitaristischen Initiative durchbricht die Illusion, dass die Tat des individuellen Subjektes im parlamentarisch-demokratischen System, in dem den Kurs der Politik die Parteien, nicht die Einzelnen bestimmen, etwas zählt.¹⁵⁸ Am Beispiel der parlamentarischen Ausrede über die Finanzierung des Bauwesens,

¹⁵⁷ Siehe dazu Zima 2008, S. 161-170.

¹⁵⁸ Vergewenwärtige man sich nun, was Elias Canetti über das parlamentarische System schreibt: „Das *Zwei-Parteien-System* des modernen Parlaments benutzt die psychologische Struktur der kämpfenden Heere. (...) Bei einer parlamentarischen Abstimmung hat man nichts anderes zu tun, als die Stärke der beiden Gruppen an Ort und Stelle zu ermitteln. (...) Niemand hat je wirklich geglaubt, daß die Meinung der größeren Zahl bei einer Abstimmung durch ihr Übergewicht auch die klügere sei. Es steht Wille gegen Wille, wie in einem Krieg; zu jedem dieser Willen gehört die Überzeugung des größeren eigenen Rechts und der eigenen Vernünftigkeit; sie ist leicht zu finden, sie findet sich von selbst. (...) Das Feierliche in all diesen Verrichtungen entstammt dem Verzicht auf den Tod als Instrument der Entscheidung.“ (Canetti, Elias: „Das Wesen des parlamentarischen Systems“, in: Canetti, Elias: *Masse und Macht*, Wien Verlag Hanser, S. 208-210)

der Keetenheuve beiwohnt, wird mit einer ähnlichen Intention gezeigt, wie das Spezialwissen den Ausblick auf das Ganze verstellt und dadurch das individuelle Subjekt orientierungslos macht.

Die Figur Elkes in *Das Treibhaus* wird in die Romanhandlung mit der Intention eingeführt, die Zerstörung des Individuums durch die von Georg Lukács benannte „metaphysische Obdachlosigkeit“,¹⁵⁹ zu der in dem Koeppenschen Erzählkosmos ein Zuviel an Freiheit, Drogen- und Alkoholkonsum, das Gefühl der Vereinsamung, triebhafte Sexualität und der moderne Agnostizismus gehören. Es ist dabei einzuräumen, dass in die Koeppensche Darstellung der Existenz Elkes Momente der bundesdeutschen Wirklichkeit der 1950er Jahre eingegangen sind, die jedoch gleichzeitig von einer allgemeineren Gültigkeit sind.

Das Bier tötete sie. Einige Drogen kamen hinzu. Aber eigentlich hatte sie die Verlassenheit erstickt, eine Ahnung von Ewigkeit und Nichtewigkeit, das All, so endlich und so unendlich, das All in seinem schwarzen Licht, mit seinem schwarzen unbegreiflichen Himmel jenseits aller Sterne. (T 22)

Von einem Abschied von der Vorstellung einer immerwährenden Identität wird in *Der Tod in Rom* berichtet. Er kann dem Monolog Siegfrieds entnommen werden, in dem er sich von der christlichen Vorstellung des ewigen Wertes der Persönlichkeit distanziert: „[...] ich will nicht dauern, ich will in ewiger Verwandlung leben, [...]“ (TR 93). Zugleich jedoch gesteht er ein, dass er das „Nichtsein“ (TR 93) fürchtet, was auf eine latente Sehnsucht nach der Transzendenz im christlichen Verständnis schließen lässt.

Das Gefühl der metaphysischen Obdachlosigkeit wird in der Nachkriegstrilogie als eine symptomatisch moderne Befindlichkeit beschrieben. Als eines der zentralen Sinnbilder der Moderne fungiert in dem Roman das Sinnbild der Öde. Es ist als eine Epochenmetapher zu lesen. In den Reflexionen der Hauptfigur wird das Dasein des modernen Menschen grundsätzlich als „Öde“ (T 102) umschrieben, womit auf die mangelnde Verankerung des menschlichen Individuums in den traditionellen Wertesystemen wie Religion, Gemeinschaft und Familie und nicht zuletzt im Universum angespielt wird. Es handelt sich um ein Sinnbild, das einen intertextuellen Bezug zu der Philosophie Karl Jaspers` bildet, in der die Öde als Denkfigur benutzt wird. In die Metapher der „zerfließenden Flut“ ist eine Betrachtung des modernen Intellekts einbezogen. Dieser wird in seiner Unfähigkeit, Maßstäbe für das Verhalten des Individuums zu setzen, demaskiert. Die besprochene Metapher ist daher als Kritik an dem modernen Konzept der Selbstermächtigung des Subjektes zu lesen.

¹⁵⁹Martens, Gunther: *Beobachtungen der Moderne: in Hermann Brochs „Die Schlafwandler“ und Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“; rhetorische und narratologische Aspekte von Interdiskursivität*, Fink, München 2006, S. 226.

1.1.2 Melancholie

Zwei der neueren Monographien über Wolfgang Koeppens Romane¹⁶⁰ stimmen darin überein, dass die Koeppenschen Protagonisten als Melancholiker entworfen sind. Die Romane Wolfgang Koeppens lassen in der Tat keinen Zweifel daran, dass Melancholie darin als ein Erlebensmodus präsent ist, der in sich mehrere Facetten verschwistert und dementsprechend ein erhebliches Diskursfeld der Melancholie widerspiegelt. Dieses Kapitel konzentriert sich überwiegend auf diejenigen Aspekte der Melancholie der Koeppenschen Protagonisten, die es gestatten, deren melancholische Disposition als eine Signatur der Moderne aufzufassen.¹⁶¹ Die Art und Weise, wie das melancholische Erleben und die Erfahrung der Moderne bei Koeppen aufeinander bezogen werden, bietet die Möglichkeit, die in diesen Romanen geschilderten melancholischen Prozesse unter dem Aspekt der Modernität zu lesen.

Betrachtet man Melancholie als Zeitphänomen auf der überindividuellen Ebene des modernen Zeitgeistes, so muss man sie primär in Bezug zu dem Phänomen der Entzauberung der modernen Welt setzen.¹⁶² Auch Wolfgang Koeppen greift den Topos von der Entzauberung der modernen Welt auf, wenn in seinen Romanen die moderne Welt als eine säkulare dargeboten wird, aus der es keinen Ausgang in die Transzendenz gibt (vgl. Heidbrink 1997, S. 7). Er vermittelt mit seinen Protagonisten Porträts von wahrnehmenden, denkenden und vorstellenden Subjekten, die über ihren Bezug zur äußerlichen Welt reflektieren und diejenigen ihrer Aspekte entdecken, die es unmöglich machen, dass das Ich aus diesem Bezug eine feste Identität und verlässliche Lebensorientierung erhält.

Den Bruch des modernen Melancholikers mit der Welt kommuniziert in seiner Abhandlung *Der Ursprung der ästhetischen Moderne aus dem ennui* Peter Bürger.¹⁶³ Er untersucht Melancholie auf ihren Bezug zur modernen Rationalität und stellt als ein wesentliches Merkmal der ersten Bewegung der modernen Melancholie den Überdruß dar,

¹⁶⁰ Der Melancholie der Koeppenschen Protagonisten widmet sich Bernhard Uske (*Geschichte und ästhetisches Verhalten*, 1984), der an sie aus der Perspektive der Freudschen Psychoanalyse herangeht, und Christoph Haas (*Wolfgang Koeppen – eine Lektüre*, 1998). Melancholie diagnostiziert den Koeppenschen Protagonisten als erster Walter Jens. (Haas 1998, S. 230)

¹⁶¹ Vgl. Kämper, van den Boogaart 1992, S. 311.

¹⁶² Die Entzauberung der Welt wurde zuerst von Schopenhauer und Nietzsche und später von Ludwig Klages und Max Weber beschrieben (Heidbrink 1997, S. 7). Schon die Welt des Barocks hat die Verborgenheit Gottes impliziert. Erst in der Moderne ist die Abwesenheit Gottes jedoch eine epochale geworden.

¹⁶³ Auch nach Nietzsches Diagnose hat der moderne Mensch einen „Verbindlichkeitsverlust an gesellschaftlich wie individuell orientierten Werten“ (Lambrecht, Roland: *Der Geist der Melancholie (Eine Herausforderung philosophischer Reflexion)*, Wilhelm Fink Verlag, München 1996, S. 216) erlitten, was zur Melancholie führen kann.

der durch den Sinnentzug zustande kommt.¹⁶⁴ Die zweite Bewegung der Melancholie ist nach ihm die Herausbildung einer neuen Beziehung zur Welt, die dem Individuum die Welt in einem anderen Modus als dem auf den individuellen Sinn bezogenen erschließt. Die Welt, die sich dem Melancholiker durch die zweite Bewegung eröffnet, ist nach Bürger eine Welt, die nicht in der geschichtlichen Zeit liegt. Die Menschen kommunizieren darin nicht als um soziale Anerkennung kämpfende Individuen, sondern als selbst-lose Wesen,¹⁶⁵ „deren Leben sich ganz in sinnlich-geistig erfahrener Unmittelbarkeit des Jetzt verströmen würde“ (Heidbrink 1997, S. 111).

Bürger bringt die zweite Bewegung der Melancholie in Zusammenhang mit der Lehre Schopenhauers von der Verneinung des Willens und beschreibt mehrere Weisen, auf die bekannte Melancholiker unter Schriftstellern ihre Melancholie verarbeitet haben. Er hält Melancholie für das Eigenste des modernen Subjektes.

Die Autonomie des Subjekts bestünde dann darin, Weisen des Umgangs mit diesem „Eigensten“ zu entwickeln. Diese können sehr verschiedene Ausprägungen annehmen. Flaubert dürfte einer der ersten gewesen sein, der der Melancholie des modernen Subjektes eine ästhetische Einstellung abgewonnen hat. Was das melancholische Ich als Entwertung jedes möglichen Tuns und davon herrührende Verdüsterung seines Weltverhältnisses, kurz, als Entzug von Sinn erlebt, das läßt sich umwerten, wenn es dem Ich gelingt, sich selbst zurückzunehmen, ja zu negieren. (Heidbrink 1997, S. 112)

Das Gefühl der Leere enthält nach Bürger die Möglichkeit einer ästhetischen Erfahrung.

Nun sind diese Betrachtungen Peter Bürgers für die Auslegung der Melancholie der Koeppenschen Protagonisten insoweit relevant, als diese betont ästhetisch affiziert ist. Wenn in den Koeppenschen Romanen aus einer kritischen Perspektive über die Geschichte und die soziale Praxis der Moderne erzählt wird, dann wird im Zusammenhang damit der ästhetischen Wahrnehmung der Protagonisten klare Kontur gegeben. Allein die ästhetische Erfahrung stellt für die Koeppenschen Protagonisten die Möglichkeit dar, den Überdruß zu überwinden, der sich ihrer in der „entzauberten“ Wirklichkeit des bürgerlichen Alltags bemächtigt. Ästhetische Erfahrung wird schon in Koeppens Erstling beschrieben. Bereits am Anfang des Romans stellt Friedrich der Zweckmäßigkeit der bürgerlichen Lebensform die kontemplativ-ekstatische Beobachtung des Meeres entgegen.¹⁶⁶ Sein Verzicht auf das tätige Handeln in der sozialen Wirklichkeit gestattet es ihm, Momente zu entdecken, in denen ihm alles zum Rätsel wird. Je

¹⁶⁴ Den Sinnentzug sieht Bürger im Zusammenhang mit der modernen Subjektivität, der er egozentrische Züge beimisst.

¹⁶⁵ Man könnte hier auch vom natürlichen Verständnis der Individualität sprechen.

¹⁶⁶ Mit der Betrachtung des Meeres hat auch Flaubert seine Zeit zugebracht. Koeppen widmet sich der Melancholie Flauberts in dem Essaybuch *Die elenden Skribenten*. Er versteht den *ennui* als Krankheit des 19. Jahrhunderts. Damit setzt er ihn in den Kontext der Moderne. Der *ennui* gilt ihm hauptsächlich als Leiden des denkenden Menschen an der Welt der Bürger. Man erkennt, dass Koeppen Flaubert viele Eigenschaften, wie z. B. Streben nach Ziellosigkeit und kontemplativer Existenz, zuschreibt, mit denen er seine Protagonisten ausgestattet hat. (Koeppen 1984, S. 61-64)

größer seine Distanz zu der vernunftbestimmten Welt der Alltäglichkeit ist, desto mehr wuchert seine Einbildungskraft, die sich am meisten in dem Erlebnis seiner Liebe zu Sibylle niederschlägt.

Siegfried Pfaffrath in *Der Tod in Rom* bezieht keinen durch die Orientierung an der sozialen Welt vermittelten Weltbezug mehr. Er ordnet die innerweltliche Wirklichkeit nicht und nimmt die ihn umgebende Realität wenn möglich ganz spontan wahr. Das ermöglicht ihm mitunter, ein ästhetisch affiziertes Gefühl einer Nähe zu allem bei sich zu registrieren, das durch keine Echos aus der sozialen Praxis oder religiöse und politische Ideologien gestört wird.

Philipp und Keetenheuve hören im Unterschied zu Siegfried nicht gänzlich mit dem Bestreben auf, sich den Zugang zu der sozialen Realität zu verschaffen. Dass sie ihre Zeit einer sinnvollen Planung nicht unterwerfen können, empfinden sie als Versagen. Das glückhafte Erleben fragmentierter Zeit, das Siegfried realisiert, bleibt bei ihnen aus. Keetenheuve ist als eine Figur gezeichnet, die auf der Vorstellung seiner Bestimmung als soziales Wesen beharrt und nach einem Selbstentwurf strebt, der ihm die „Einheit der Erfahrung“ (vgl. Heidbrink 1997, S. 106) gewährleisten und zu einer Identität in der Gesamtheit der sozialen Interaktionen verhelfen würde. Da er allerdings weder einen solchen Selbstentwurf akzeptieren noch Abschied von der Vorstellung einer an das Soziale gebundenen Identität nehmen kann, wird ihm sein eigenes Dasein zur Last, die er erst durch seinen Freitod abwirft. Damit wird in *Das Treibhaus* das Äquivalent zu dem Heideggerschen Postulat des „Lastcharakters des Daseins“ (Heidbrink 1997, S. 26) geschaffen, den Heidegger im Zusammenhang mit Melancholie thematisiert hat.¹⁶⁷

Wie man also sieht, gehört es zum wesentlichen Moment der Koeppenschen Romane, dass sie die Existenz ihrer Protagonisten in der Interaktion mit der sozialen Wirklichkeit abbilden. In der Darstellung des melancholischen Syndroms haben so eine besondere Bedeutung verschiedene Varianten der Auseinandersetzung mit der sozialen Realität. Diese hat sehr oft einen kritischen, bis dekonstruktivistischen Zug, wodurch sie einen Zusammenhang mit der von Peter Bürger erörterten Problematik der Entsubstantialisierung des Verhältnisses des modernen Individuums zu der Welt aufweist.

Für die Beschreibung der Melancholie der Koeppenschen Protagonisten sind die soziologisch orientierten Recherchen insoweit relevant, als sie Aufschluss über das Verhältnis

¹⁶⁷ Von dem Lastcharakter der Existenz kann man dann sprechen, wenn die eigentliche Seinsweise den Menschen mit hohen, ihn überfordernden Ansprüchen konfrontiert. (Heiser, Claude: *Das Motiv des Wartens bei Ingeborg Bachmann, Eine Analyse des Prosawerks unter besonderer Berücksichtigung der Philosophie der Existenz*, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2007, S. 46)

des Melancholikers zu der sozialen Praxis geben können. In der soziologischen Studie *Melancholie und Gesellschaft* von Wolf Lepenies wird die These von Mitscherlich zitiert, dass Melancholie „Folge des Scheiterns in zwischenmenschlichen Beziehungen“¹⁶⁸ sei. Mitscherlich folgert, dass die Durchforschung der Motivierungen dieser Beziehungen zeigen müsse, „wie unsere sozialen Beziehungen zueinander in Wirklichkeit sind.“¹⁶⁹ Dem Melancholiker wird als einem Individuum, das imstande ist, eine distanzierte Haltung zu der sozialen Realität einzunehmen, das Vermögen zugesprochen, die Mechanismen der sozialen Beziehungen bloßzulegen.

Dieses Vermögen wird in dem Erzählfragment *Jugend* als Ausgangspunkt der Schilderungen der Existenz des Protagonisten genommen. Der Ich-Erzähler widmet hier vor allem denjenigen Aspekten der sozialen Praxis in Norddeutschland der geschichtlichen Epoche des Ersten Weltkriegs Aufmerksamkeit, die für den Protagonisten, der sich um eine Existenzführung in Eintracht mit seiner natürlichen Individualität bemüht, ausgesprochen negativ sind. Der Protagonist, der keine gesellschaftliche Karriere anstrebt, weshalb er nicht genötigt ist, die Regeln der Gesellschaft zu akzeptieren, entlarvt soziale Beziehungen und soziale Institutionen als Nährboden für das Übel.¹⁷⁰ So werden an einer Stelle z. B. die moralischen Mängel und Perversionen der Vertreter von führenden sozialen Institutionen aufgezählt. Gleichzeitig tritt die Differenz zwischen dem Ich-Erzähler, der nur das Ziel der individuellen Freiheit anstrebt, und den aufstrebenden Repräsentanten der gesellschaftlichen Ordnung deutlich zutage.

Ich wollte ich sein, für mich allein. Da drängten sie sich auf. Die Stadt entblößte sich vor mir. Sie war nicht ehrbar. Sie hatte ihren Untergrund. Die Polizei schlug. Die Richter waren partaiisch. Der Amtmann missbrauchte sein Amt. Der Pfarrer glaubte nicht. Der Ertüchtiger war ein Sadist. (J 130)

In dem zitierten Textabschnitt zeigt sich das Verhältnis zwischen Melancholie und Polemik. Koeppens Melancholiker weigern sich zwar, in Richtung auf die soziale Praxis zu handeln, sie kompensieren diese „Passivität“ jedoch durch eine äußerst kritische Reflexion der

¹⁶⁸ Lepenies 1998, S. 167.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Nach Kant will sich der Empfindsame den Gesetzen der Außenwelt nicht unterwerfen. Vielmehr verfolgt er das Ziel, „aus sich heraus die Affekte zu schaffen, sein Leid selbst zu konstruieren. Nur so rettet er das Prinzip der Autonomie: für den freien Entschluß, sich selbst etwas anzutun.“ (Lepenies 1998, S. 104) Diese Charakterisierung des Melancholikers kann man auf Friedrich anwenden, der sich aus seiner Liebe zu Sibylle seinen eigenen Mikrokosmos bildet. Kant betrachtet Melancholie von einem psychiatrischen Gesichtspunkt aus und schlußfolgert, dass „das einzige allgemeine Merkmal der Verrücktheit der Verlust des *Gemeinsinnes* (sensus communis) und der dagegen eintretende *logische Eigensinn* (sensus privatus) ist.“ (Lepenies 1998, S. 107) Er sieht in dem Melancholiker „einen Phantasten in der Ansehung der Übel des Lebens.“ (Ebd.) Diese Art der Melancholie scheint am meisten für die Darstellung der Melancholie Keetenheuves und des Protagonisten von *Jugend* konstitutiv zu sein.

Mechanismen der sozialen Praxis.¹⁷¹ Vermittels der kritischen Reflexion sind sie imstande, Einsicht in die Unzulänglichkeiten der sozialen Praxis zu nehmen und ihre eigene Distanziertheit zu begründen.

Die Melancholie in den Koeppenschen Erzähltexten wird also im Spannungsfeld des Sozialen und des Individuellen gezeigt. Es haben darin die beiden für den Melancholiker typischen Tendenzen Eingang gefunden, die sich als eine Tendenz zur Gesellschaftsflucht und die ihr gegenläufige Tendenz zur absoluten Identifizierung mit einer sozialen Rolle definieren lassen. Während Friedrich in der Einsamkeit seines Liebesleidens der Bezug zu der Welt der sozialen Interaktionen verlorenggeht, so dass er in einer phantastischen Einsamkeit schwebt, signalisiert die unnachgiebige Pflichtorientierung des Baumeisters Johannes von Süde einen melancholischen Versuch, dem Leben durch konkrete, auf den Bereich der sozialen Praxis ausgerichteten Unternehmungen greifbare Konturen zu verleihen und eine feste Position innerhalb der begrenzten Welt der ostpreußischen Kleinstadt zu modellieren.¹⁷² Demgemäß sind die vorherrschenden Motive in *Eine unglückliche Liebe* die Motive des Träumens und des rückbezüglichen Erinnerns, wobei auch das Motiv des exaltierten Reisens in einem Melancholiebezug steht.¹⁷³

Das Motiv der Pflicht in *Die Mauer schwankt* illustriert dagegen die Bemühung der Zentralfigur, sich in den Lebenszusammenhang ihrer Umwelt einzufügen und die Umsetzung von gemeinschaftlichen Idealen als Therapeutikum ihres *ennui* einzusetzen – es kann hier von einer teils kritischen Selbstreflexion der Melancholie die Rede sein. Dem Autor gelingt es, über die protagonistenperspektivisch erzählten Textpassagen den melancholischen Hintergrund der Pflichtausübung des Baumeisters herauszustellen. In den Gedankenabläufen

¹⁷¹ Einen Zusammenhang zwischen Melancholie und Polemik postuliert Panajotis Kondylis in der Abhandlung „Melancholie und Polemik.“ (siehe dazu Heidbrink 1997, S. 281-299)

¹⁷² Der für den Melancholiker charakteristische Ambivalenzkonflikt liegt in dem Nebeneinanderwirken der Sehnsucht nach dem Unendlichen und Unbegrenzten einerseits, und des Wunsches andererseits, das Dasein in einer festen Struktur zu verankern und darin eine Zuflucht vor dem Unendlichen zu finden. Wolf Lepenies geht auf die Kategorien der Beliebigkeit und der Verbindlichkeit ein und verbindet mit Melancholie entweder ein Zuviel an Unordnung oder ein Zuviel an Ordnung. Dies ist der Grund, weshalb im Laufe der Zeit auch die Bewohner einer Utopia - d. h. einer perfekt funktionierenden Gesellschaft - ihre Zufriedenheit verlieren und melancholisch werden. In der Utopia, deren Ziel es war, der Unordnung, Langeweile und Melancholie Einhalt zu bieten, ist alles vordeterminiert und infolge dessen kann man mit keinen Überraschungen rechnen. Das hat zur Folge, dass man sich wieder nach Unsicherheit und Chaos zu sehnen anfängt, in denen die menschliche Spontaneität zum Ausdruck kommen kann. Entzieht sich jedoch das Chaos der menschlichen Kontrolle, wird erneut die Einführung einer Utopie gefordert. Beim näheren Hinsehen zu der Ideologiekritik bei Koeppen stellt man fest, dass in der Tiefensemantik des Widerwillens der Koeppenschen Protagonisten gegen die Disziplinierung des Menschen in der Moderne eine Angst vor der Langeweile durch ein Zuviel an Ordnung liegt. Explizit wird dies von Siegfried Pfaffarth artikuliert: „Noch aber gab es Unordnung und Sensationen. Händler riefen mit lüsterer, heiserer Stimme die Abendblätter aus. Ich bewundere sie immer. Sie sind die Rhapsoden und Panegyriker der Verbrechen, der Unglücksfälle, der Skandale und der nationalen Erregungen.“ (TR 14)

¹⁷³ Wagner-Egelhaaf, Martina: *Die Melancholie der Literatur (Diskursgeschichte und Textfiguration)*, J. B. Metzler, Stuttgart • Weimar 1997, S. 354.

des Baumeisters, in deren Mittelpunkt sehr oft sein Lebensüberdruß steht, wird der *ennui* der Moderne in doppelter Weise wirksam: als Akt der Revolte gegen die Nivellierung der menschlichen Existenz durch den modernen Rationalismus und als Wahrnehmung der durch den Säkularisierungsprozess sinnlos gewordenen Wirklichkeit. Die Aufwertung der Pflicht geht einher mit der Ohnmächtigkeit des Baumeisters gegenüber dem von ihm registrierten Tod des substantiellen Sinnes.

Die Fixierung des Baumeisters im fest Eingegrenzten und die damit verbundene Unfähigkeit, eine innere Metamorphose durchzumachen, ist das zentrale Moment seiner melancholischen Lebensführung, die in dem zweiten und dem dritten Teil des Romans geschildert wird (vgl. Lepenies 1998, S. 164). Als der Baumeister aus dem Balkanstaat, wo er vorübergehend in den Zustand des gesteigerten Lebens geraten ist, nach Norddeutschland zurückkehrt, das Ende seiner Jugend konstatiert und sich in der ostpreußischen Kleinstadt niederläßt, will er auf die Art des Melancholikers in der „Eindeutigkeit des Konstanten, Geregelten und Gesicherten“ (Lepenies 1998, S. 164) landen. Wie sehr er über den Verlust der Freiheit klagt, so schließt er sich in den Grenzen seiner Pflicht ein.¹⁷⁴ Auf der narrativen Ebene von *Die Mauer schwankt* wird seine Pflicht- und Ordnungsliebe zu einem Versuch, der gegenwärtigen Abkoppelung von dem traditionellen metaphysischen Diskurs entgegenzuwirken. Der Erzähler macht immer wieder deutlich, dass die Schwermut des Baumeisters u. a. eine Reaktion auf die Säkularisierungstendenzen seiner Zeit ist. Die Bilder der Versenkung des Baumeisters in die Musik der alten Komponisten haben somit eine zeitkritische Komponente: „Die alten Klänge, die uralten, Bach und Buxtehude, sie fluteten und ebten von den Mauern getragen; und auch sie, sie vor allem und früher noch, waren der Ausdruck eines Sehnsens des Menschen über das Sichtbare des Lebens hinaus.“ (M 188)

Da die Melancholie in den Erzähltexten Koeppens aufs engste mit der Reflexion der Geschichtsprozesse der Moderne zusammenhängt, kann dies nicht ohne Folgen für das Koeppensche Bild des 20. Jahrhunderts bleiben.¹⁷⁵ Es ist ein Bild, das von Momenten der Skepsis und des Pessimismus durchzogen ist. Aus den an die Wahrnehmung, das Bewußtsein und die Intentionen der Figuren gebundenen Sichtweisen und Aussagen läßt sich ein Verständnis des zwanzigsten Jahrhunderts als einer Epoche rekonstruieren, in der das Individuum mehr als je zuvor Orientierungspunkte verliert und der Willkür des Zufalls preisgegeben wird. Mit der Thematisierung des Verlustes von verbindlichen Werten in dem

¹⁷⁴ Der Psychiater Tellenbach postuliert die Unfähigkeit der Melancholiker, „den regelmäßigen Vollzug der Ordnungen hin zu übersteigen.“ (Lepenies 1998, S. 164)

¹⁷⁵ Mit Recht urteilt Christoph Haas, dass der geheime Titel des Werkes Wolfgang Koeppens „Die Trauer des 20. Jahrhunderts“ lautet. (Haas 1998, S. 230)

Roman *Die Mauer schwankt* wird eines der zentralen Themen der Moderne aufgegriffen. Zum Objekt der melancholischen Reflexion des Baumeisters und seiner älteren Schwester wird das Obsolet-Werden der eingebürgerten Sichtweisen und Weltbilder.

Da sie den Lauf ihres Lebens verneinten, litten sie. Sie waren keine zynischen Naturen. Sie wußten, die Zeit ist im Wandel. Sie wußten, die alten Lehren weisen die Richtung nicht mehr. Sie wußten, die Ziele und Werte des Lebens sind in weitere und gefährlichere Höhen gerückt. (M 210)

Die Melancholie des Baumeisters bestimmt das Gefühl eines Abschieds vom Bisherigen, mit dem auf der Ebene der Beschreibung der Städte und Landschaften die Konzentration des Erzählers auf die Zeichen des Verfalls korrespondiert, was z. B. die Beschreibung des alten, sich vor der Stadt befindenden Friedhofs belegt, in der eine besondere Aufmerksamkeit den Bildern des Verschwindens gewidmet wird.

In *Eine unglückliche Liebe* ist der melancholische Zustand der Zentralfigur ein Begleitphänomen ihres Widerwillens gegen die Existenz in der aufgeklärten Welt, die dem Individuum den Bezug zu dem Gefühlsmäßigen untersagt. Das wesentliche Kennzeichen der Melancholie Friedrichs ist die Affinität zu dem romantischen Welterleben. Diese wird dadurch signalisiert, dass Friedrich in seinen Reflexionen den zwei basalen Erfahrungen des menschlichen Lebens, der Liebe und dem Tod, die beide in der Romantik als Genies galten (Földényi 2004, S. 255), Vorrang vor anderen Bewusstseinsinhalten einräumt. Liebe wird in dem Roman als Reflexionsfigur seines melancholischen Bewusstseins gestaltet, das mal seine depressive, mal seine manische Seite zeigt, und sich insgesamt an Friedrichs Erleben und Verhalten verdeutlicht. Im Vordergrund des Romans steht also das Motiv der melancholischen Liebe, die in dem Gemüt Friedrichs deswegen eine Todessehnsucht auslöst, weil sie nicht erwidert wird, gleichzeitig jedoch wegen der vermeintlichen Attraktivität des Liebesobjektes und der Gefühle, die sie hervorruft, nicht aufgegeben werden kann. Liebe wird so in dem Roman als eine Verlusterfahrung exponiert, die Friedrich eine unfreiwillige Entsagung auferlegt und in seinem Bewusstsein innere Leere und das Gefühl der Degradation produziert. Die Todeserfahrung stellt sich bei ihm ein, immer wenn er um Sibylle vergeblich wirbt und akzeptieren muss, dass er sich falsche Hoffnungen gemacht hat. Sein Todeswunsch läßt sich aus dem Fixiertsein auf eine unerreichbare Frau erklären, das keine Alternativen zulässt, so dass für Friedrich keine Möglichkeit eines erotisch erfüllten Lebens in Aussicht gestellt wird.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Lepenies macht darauf aufmerksam, dass Melancholie eine „Verarmung des Möglichkeits-Bereiches bedeutet, bis schließlich aus dem Mangel an Alternativen Hemmung des Verhaltens und Verarmung der Weltbezüge entstehen.“ (Lepenies 1998, S. 167)

An der Weise, auf die das Motiv der erotischen Liebe in dem Roman in einem größeren Kontext der melancholieträchtigen Sensibilität des Protagonisten vorgeführt wird, wird die ganze Reichweite von Friedrichs Liebe deutlich. Diese erscheint nämlich bei weitem nicht nur als ein Interesse an der Herstellung einer Beziehung zu einem anderen Menschen, sondern als Äußerung eines Unbehagens an der Rationalität seiner Zeitgenossen und dem bürgerlichen Alltags-Leben. Friedrichs polemische Auseinandersetzung mit der Existenz in der ernüchterten Zeit kommt in der Szene zum Ausdruck, wo Friedrich das amouröse Verhältnis des Rezensenten Walter zu Sibylle, von dem ihm sein Freund Beck berichtet, gutheißt, indem er meint, dass „von seinem Verstand allein niemand froh werden kann“ (UL 30). In dieser Perspektive betrachtet, geht Friedrich auch später mit dem Verstand ins Gericht, als er lieber das Liebesleiden erträgt, statt bereit zu sein, seine erotischen Wünsche auf eine Frau zu verlegen, mit der er in einer beiderseitigen Beziehung leben könnte.

Friedrichs Unfähigkeit, in der entzauberten Wirklichkeit der Weimarer Republik existentiell zu verankern, die in seiner materiellen Bescheidenheit, in seinem mangelnden Durchsetzungsvermögen sowie in der Angewohnheit, sich in der Langeweile des Alltags der Phantasie hinzugeben, zum Ausdruck kommt, ist Symptom eines *ennui*, dessen Heilung er sich von einer ekstatisch-erotischen Versenkung in die Wirklichkeit verspricht, die ihm durch die Erfüllung seiner Liebe zu Sibylle ermöglicht werden soll. Aus den Szenen, in denen die Wirkungen der Schönheit Sibylles auf Friedrichs Gemüt geschildert werden, ist ersichtlich, dass Friedrich durch die Person Sibylles eine Belebung erfährt, die bei ihm unter normalen Umständen ausbleibt. Die Liebe zu einer ästhetisch ansprechenden Frau ist für ihn gleichbedeutend mit abenteuerlichem Leben und Inspiration. Zugleich wird mit der Liebe das utopische Potential der Überschreitung der Grenzen der eigenen Individualität verknüpft, die Friedrich als Einschränkung seiner Lebensmöglichkeiten wahrnimmt. Wie sehr er an der individuellen Lebensform leidet, gibt der folgende Textabschnitt zu erkennen, in dem sein Wunsch nach einer Symbiose mit einem anderen Menschen widergespiegelt wird.

Wem würde es was sagen, wenn ich sterben würde? Ach, wäre doch ein anderer Mensch zu meiner Seite gebettet, daß ich einen anderen Atem fühlen konnte, ein anderes Herz, ein Berühren fremder Haut, das Beben einer Regung aus einem Traum, der nicht von mir geträumt, denn meine Träume waren ja schon schrecklich. (UL 30)

Die melancholischen Stimmungen Friedrichs deuten in verschiedenen Weisen auf eine Unzufriedenheit in der Alltagsnormalität hin. Es ist eine Normalität, der Friedrich wenig Verzauberungspotential zuschreibt, weswegen er nur eine solche Liebe akzeptieren kann, die Verzauberungswirkungen hat.

In dem Text des Romans werden oft Momente exponiert, in denen Friedrich alles als das ewige Einerlei erscheint, was ein Indiz dafür ist, dass er sich in der vom instrumentellen Intellekt bestimmten Realität keine ihm als wertvoll erscheinenden Ziele zu stecken vermag. Die spezifische Eigenart seines Erlebnisses der Liebe liegt nun darin, dass das Schöne in seinem Gemüt eine platonische Konnotation beibehält und damit die Annäherung an das Wesen des Seins suggeriert. Die Darstellungen der Momente, in denen über Friedrich Bewusstseinszustände Oberhand gewinnen, in denen er als wahrnehmender Mensch der üblichen Raum-Zeit-Welt entrissen wird, stehen in einem festen Zusammenhang mit diesem latenten Platonismus. Wegweisend ist in diesem Zusammenhang der Umstand, dass Friedrich sich dank der Eröffnung eines anderen Erfahrungsraumes durch die Liebe von den Anforderungen der Alltagsrealität und der zwischenmenschlichen Kommunikation fern halten kann, ohne dies als einen wesentlichen Verlust wahrzunehmen. „Was sollte er sich rühren? Er war blaß und seine Augen waren weit offen, groß im basaltenen Ball und ernst zur Decke und weiter in das Unendliche gerichtet.“ (UL 23)

Die Figur des Unendlichen steht in der Erzählerbeschreibung des Behagens Friedrichs für das Umgreifende, die bürgerliche Identität Auslöschende. Nach Lепенies kann die Identität nur dann nachgewiesen werden, wenn das Nicht-Identische vorhanden ist, wenn man sie also an dem Widerstand der äußeren Welt gewährleisten muss. Friedrich hat dagegen die Tendenz, alles zum Identischen zu machen und in einer Einheit mit der Außenwelt zu verschmelzen. Seine fehlende Bereitschaft, sich als vergesellschaftetes Ich in dem bürgerlichen Alltag zu betätigen, bestimmt auch seine Liebe zu Sibylle. Sie ist nicht so sehr Ausdruck eines Bedürfnisses des individuellen Ich nach dem Beisammensein mit einem individuellen Du wie Artikulierung einer grenzenlosen Sehnsucht entweder nach der Verschmelzung mit dem Objekt der Liebe oder nach dessen völligen Einverleibung.¹⁷⁷ So erlebt Friedrich jedes Mal, wenn er mit der Unmöglichkeit einer solchen Grenzüberschreitung konfrontiert wird, abgründige Gefühle, die in einer sehr bildhaften Sprache nahegebracht werden: „Ein Abgrund tat sich auf. Er hatte es gefürchtet. Aber er wollte nicht hineinspringen. Noch nicht.“ (UL 58)

Die Art der Gefühlsbeziehung, so wie Friedrich sie erlebt, stellt eine Sehnsucht dar, die nicht begrenzt werden kann.¹⁷⁸ Der Erzähler macht an einer Stelle kenntlich, dass ihre

¹⁷⁷ Freud beschreibt Melancholie als Reaktion auf den Verlust des Liebesobjektes, die sich als eine narzißtische Identifizierung mit dem verlorenen Objekt äußert. Deshalb verwandelt sich der Objektverlust in einen Ichverlust. (Sillem, Peter: *Melancholie oder Vom Glück, unglücklich zu sein*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2006, S. 169)

¹⁷⁸ Nach Földényi ist der wissenschaftliche Geist der Moderne nicht willig, ein Verständnis für emotionelle Gemütszustände aufzubringen. Das kann man u. a. auf die Psychoanalyse beziehen. Sie machte die Gefühls- und Seelenwelt des menschlichen Einzelnen beträchtlich ärmer, als diese z. B. in der Epoche der Romantik war.

Auswirkungen auf Friedrichs Psyche denen der Musik gleichen, einer Kunst, die am wenigsten an die Außenwelt gebunden ist, und deshalb unter den Künsten den engsten Bezug zur Melancholie hat.¹⁷⁹ Friedrichs Affinität zur Musik bezeugt eine Varieté-Szene, in der er der Musik eines Varieté-Pianisten zuhört und sich von ihr angesprochen fühlt. Nicht zu übersehen ist der Bezug zwischen Musik, Nervosität, Bewegtheit und Depression. Die „leere Verzweiflung“ (UL 99) des Pianisten, von dem der Text spricht, ist eine Analogie des manisch-depressiven Syndroms Friedrichs.

Der Klavierspieler schlug harte Takte an. Seine Hände bewegten sich wie die eines Nervösen, der in leerer Verzweiflung ein Konzert in die Tischplatte hämmert. Der Klavierspieler war ein femininer junger Mann, und Friedrich wunderte sich über die Brutalität dieser eifrigen Finger. (UL 99)

An dieser Stelle fällt auf, dass Melancholie hier feminin markiert ist. Aus dem femininen Zug der Melancholie Friedrichs erklärt sich die Intensität seines Gefühls und die mangelnde Bereitschaft, sich auf das Vernunftmäßige einzulassen.

Friedrichs Intention geht letztendlich dahin, die Bedeutung der sozialen Welt zu leugnen, indem er sich ausschließlich auf seine Gefühle und Selbstanalysen konzentriert. Man kann in dem Handlungsverlauf des Romans oft Momente entdecken, wo Friedrich im Grunde genommen glücklich darüber ist, dass sein Gemüt nur die Gedanken an Sibylle beschäftigen: „Hierhin gelangt an diese Stelle in seinem Nachdenken über seine Beziehungen zu Sibylle [sie waren ihm das wichtigste Problem, man konnte nicht genug daran denken und sich Klarheit schaffen, und das Gesetz, unter dem sein Leben stand], zurückgesonnen in die

Melancholie wird nicht mehr als eine einzigartige Daseinsdeutung betrachtet, sie wird nur noch als psychische Abweichung von der Norm angesehen, die es zu heilen gilt. Sie stellt ein krankhaftes Phänomen dar, das auf keine tieferen Zusammenhänge verweist. Zu den Psychiatern, der der Melancholie ihre Rechte zurückgeben wollte, gehört Ludwig Binswanger, der Hauptvertreter der sog. daseinsanalytischen Richtung. Der Daseinsanalyse geht nicht um die instrumentelle Einordnung eines körperlichen und psychischen Zustandes wie der Psychoanalyse, sondern um das Begreifen des Horizonts des Seins, der in dem jeweiligen Zustand zum Ausdruck kommt. Die daseinsanalytische Konzeption unterhöhlt damit die Fundamente der Psychiatrie als einer geschlossenen wissenschaftlichen Disziplin. Sie zeigt, dass es nicht möglich ist, zwischen der Krankheit und der Gesundheit eine scharfe Trennlinie zu ziehen. Die körperliche Existenz des Menschen ist um nichts wirklicher als sein geistiges Sein – man kann nur mit größten Schwierigkeiten zwischen diesen beiden Existenzen unterscheiden. Földényi führt weiter aus, dass für die naturwissenschaftliche Mentalität, die das Subjekt dem Objekt gegenüberstellt, die Wirklichkeit mit der sog. „Objektivität“ gleichzusetzen ist, mit der Welt jenseits der Psyche des Einzelnen. Sie unterschlägt dabei die Tatsache, dass das, was das Subjekt von der Welt wahrnimmt, von seinem Körper und seinem Geist aufgenommen wird. Dass das Subjekt in einem bestimmten Moment z. B. melancholisch wird, ist genauso greifbar wie ein Stein, der auf dem Weg vor mir liegt. Die übliche Anschauung ist, dass die objektive Wirklichkeit mit dem Einzelnen nichts zu tun hat; dann ist aber der Mensch seiner Gültigkeit enthoben. Nach Aristoteles ist die Möglichkeit mit der Faktizität identisch – es gibt keine Faktizität, die nicht weitere Möglichkeiten in sich verbergen würde, und es gibt keine Möglichkeit, die nicht auf eine Art und Weise faktisch wäre. Der neuzeitliche naturwissenschaftliche Geist identifizierte die Wirklichkeit mit der geschlossenen Faktizität, um die existentielle Hoffnungslosigkeit unsichtbar zu machen, die sich aus der Erforschung von menschlichen Horizonten ergeben könnte. Bei den Koeppenschen Protagonisten zeigt sich die von Földényi beschriebene Tendenz des Melancholikers, die eigene Melancholie als ein objektives Gesetz aufzufassen. (übersetzt aus Földényi, László F.: *Melancholia*, Kaligram, Bratislava 2001, S. 244-253)

¹⁷⁹ Földényi 2004, S. 191.

Gegenwart der Sekunde [...]“ (UL 39) Hier zieht der Autor seinen Protagonisten in den Bann einer monomanischen Perspektive, aus der dessen melancholische Weltabneigung ganz offenkundig wird.

In seiner unglücklichen Liebe kann Friedrich die Gesetze der Welt letztlich auch deshalb nicht akzeptieren, weil er sie dafür verantwortlich macht, dass Sibylle seine Liebe nicht erwidert. Da er seine Liebe allerdings als eine durchaus irdische Angelegenheit erlebt, was mittels der Tiermetaphorik illustriert wird, kann er sich auch nicht in der Religiosität retten.¹⁸⁰ Er wendet sich zwar mehrmals an Gott, tut dies jedoch mit der durchaus „eigennützigen“ Absicht, sich bei Gott Sibylles Zuneigung zu erbitten. Als diese sich nicht einstellt, hält er es für einen Beweis, von Gott nicht erhört worden zu sein und verflucht das Schicksal. Friedrich erlebt eine Art „Enteignung“ (Földényi 2004, S. 256), sowie im Irdischen wie auch im Transzendenten, die die in dem Roman verwendete, religiös konnotierte Metapher „einer verdammten Seele außer dem Leib“ (UL 141) veranschaulicht. So ist er ein Bild für das romantische Sichrichten lediglich nach dem Ich.¹⁸¹

Der Roman *Eine unglückliche Liebe* vermag, das Leben des Protagonisten als das eines einsamen Menschen an der Schwelle zwischen Gesundsein und Kranksein aufzuarbeiten. Friedrich ist als eine Figur konzipiert, die sich mehrmals mit den anderen nicht in Gemeinschaft, sondern im Konflikt entdeckt. Sein Hang zur Introvertiertheit lässt sich aus den Passagen rekonstruieren, in denen seine Bewusstwerdung angedeutet wird, wie wenig anerkannt seine Gefühle von den anderen werden oder wie eifersüchtig er auf diejenigen Männer wird, denen Sibylle zugeneigt ist. Er kann keinen Plural von „wir“ benutzen und die Pluralität von Subjekten anerkennen. Die Erfahrung von einem unbekümmerten und lebensfrohen „Wir“, die die Figuren der Varietéschauspieler machen, erscheint ihm im Widerspruch zu der Erfahrung von seinem frustrierten Ich. Das veranlasst ihn dazu, dass er sich von der Schauspieltruppe isoliert und wenn er schon in dem Variété verweilt, sich von den anderen absondert und es ablehnt, an der allgemeinen Unterhaltung teilzunehmen.

¹⁸⁰ Nun wird in dieser Beschreibung der Entwurzelung Friedrichs die mangelnde Akzeptanz der Liebe in der Moderne reflektiert, die zur Folge hat, dass der Liebende im sozialen Kontext als Versager beurteilt wird. Die moderne Verschmähung der Liebe, die der Roman thematisiert, ist eine wesentliche Abweichung von der Liebeskonzeption Platons, auf die Friedrich in seinen Reflexionen bruchstückhaft Bezug nimmt. Bei Platon ist Liebe eine Vermittlerin zwischen Himmel und Erde, Körper und Geist. Sie begünstigt die Harmonie zwischen dem Einzelnen und dem Staat. Der verliebte Mensch ist der Vorzüglichste. Liebe und Zuneigung sind die Voraussetzungen der Einheit von anderen Sphären der Welt. In *Faidros* verbrüdet Platon den Eingeweihten, den Philosophen, den Besessenen und den Hellseher – und nennt sie alle „Verliebte“. Allerdings haben nach der Vorstellung Platons all diese Menschen eine Neigung zur Melancholie. Liebe bedeutet somit nicht nur einen Zustand der Seligkeit, sondern gleichfalls ein Leiden, ein böses Schicksal, einen verheerenden Gemütszustand, den man wie eine Krankheit überstehen muss. (übersetzt aus Földényi 2001, S. 225-227)

¹⁸¹ Vgl. Földényi 2004, S. 228.

Der Roman erzählt jedoch auch von Momenten, in denen Friedrich von Gewissensbissen geplagt wird und sich darüber beunruhigt, dass er für die menschliche Gemeinschaft wenig tut. So sinniert er während einer Absprache im Varieté über die Interessenrivalität zwischen den Menschen sowie das Elend, das sie sich gegenseitig zufügen, und seine Kritik gilt auch seiner eigenen Egozentrik, die ihm nun einleuchtet. Dass ihn die dürftigen, von dem Chef des Varietés ausgebeuteten Varietékünstlerinnen mitleidig stimmen, zeigt, dass er, wenigstens hypothetisch, sozial nicht ganz gleichgültig ist.

Magnus ließ seine Hände von der starr stehenden Ania, an die er sich geklammert, sinken, in einer Geste, als wolle er sie freigeben. Er bewegte die Lippen, müde: „Was wissen Sie von den Umständen und den Verhältnissen unseres Lebens? Ich tue, was ich zu tun vermag, und ich begreife nicht, dass Sie sich, ein unbekannter Fremder, in einen Streit eindringen, den Sie gar nicht begreifen können.“ Ich muß ihm die Hand reichen, dachte Friedrich, es ist so, wie er sagt. Aber auch er ist kein guter Mensch. Friedrich sah die Reihe der dürftigen Tanzfrauen vor dem Varieté im Zugwind warten. Die Frage nach dem guten Menschen bedrängte ihn. Wir alle quälen uns; muß es so sein? (UL 94)

Friedrichs Isolation mündet in die Wahrnehmung der Kluft zwischen der melancholischen Liebe und anderen zwischenmenschlichen Beziehungen wie Kameradschaft oder Freundschaft.¹⁸² Die Erzählperspektive in dem Roman ist durch die Sicht gekennzeichnet, dass Liebe mit ihren Gefühlsansprüchen in der Welt der Arbeit und auch in der Welt des in der Nähe der Avantgarden stehenden Künstlertums im scharfen Gegensatz zur sozialen Konformität steht. Die Welt der Gefühle ist der nüchternen Welt entgegengesetzt, weshalb sie auch verschwiegen werden muss.

Nach Wolf Lepenies bietet sich dem Melancholiker zur Vermeidung von Frustration Natur als Partner an. Die Natur sei nach ihm „ein stummer Rezipient, der den Affektaustausch sozusagen hört“¹⁸³. In *Eine unglückliche Liebe* ist zwecks der Darstellung des Affektaustausches in der Natur das Einsiedlermotiv eingesetzt, mit dem Friedrichs Rückzug aus der Stadt auf eine Ostseeinsel abgerundet wird. Man erfährt aus dem Rückblick Friedrichs, dass er einst nach einem mißlungenen Versuch, sich Sibylle zu nähern, die Stadt

¹⁸² Földényi charakterisiert moderne Liebe als ein durchaus melancholisches Gefühl, das der Verwaltung der Gemeinde keinerlei Vorschub leisten kann. Das ist darauf zurückzuführen, dass die Moderne seit dem 18. Jahrhundert keine metaphysische Liebestheorie hervorgebracht hat. Die Anfänge der Verbannung der Liebe aus dem gesellschaftlichen Kontext liegen nach Földényi in dem Mittelalter, wo man unter dem Einfluss der katholischen Kirche nicht mehr an die Einheit des Himmlischen und des Irdischen, des Körpers und der Seele, des Privaten und des Gemeinschaftlichen glaubte. Liebe wird nicht mehr im altgriechischen Sinne als Ausdruck einer Sehnsucht nach der Einheit und Vollkommenheit des Seins wie bei Empedokles oder Platon betrachtet, sondern als ein kreatürliches und privates Phänomen, das keinen Einfluss auf den Lauf der Welt nimmt. Da das Geistige nur auf Gott ausgerichtet werden darf, bleibt Liebe Repräsentantin des Sinnlichen. Sie ist im Kontext des christlichen Diskurses ein Zeichen für die Entfremdung vor Gott. (Földényi 2004, S. 262-264) In der erzählten Welt des Romans *Eine unglückliche Liebe* befinden sich merkwürdige Korrespondenzen mit diesen Erörterungen Földényis, die sich z. B. in den von Koeppen eingesetzten Metaphern der Wüste oder der verdamnten Seele offenbaren.

¹⁸³ Vgl. Lepenies 1998, S. 108.

verlassen und sich auf ein Klostergut auf einer Insel in der Ostsee zurückgezogen hat.¹⁸⁴ Nun werden in einem Strom von Bildern Friedrichs Versuche geschildert, am Anfang seines Aufenthaltes auf der Insel Sibylle noch per Telegramm zu erreichen, um später nur noch zu der stummen Natur zu sprechen. Friedrichs Gefühlsaufgewühltheit vermittelt das expressionistische Motiv des Schreis, das den leidenschaftlichen, in der Öffentlichkeit unsagbaren Aspekt seiner Liebe akzentuiert.

Es war ihm kein anderer Weg geblieben, als der, abzureisen aus der Hauptstadt, in der Sibylle lebte. Beck hatte ihm Geld gegeben, und Friedrich sah sich deportiert. Er verbrachte eine Zeit auf dem Klostergut einer Insel in der Ostsee. Die Stürme des Frühjahrs brausten über das Meer. Friedrich schickte Telegramme aus, bis er keinen Pfennig mehr für den Beamten am Schalter hatte. Der Beamte hielt Friedrich für wahnsinnig. In den Telegrammen stand immer nur der Name: „Sibylle, Sibylle, Sibylle!“ Es waren die Schreie Walters, der Nüchternheit des postalischen Verkehrs anvertraut. Dann brüllte er ihren Namen über die Äcker und die Wogen. Er stürzte sich in Arbeiten, ging hinter dem Pflug her, schloß Freundschaften mit den Pferden und den Kühen. Er erzählte ihnen von Sibylle. Er sprach von seiner Liebe. Die Pferde senkten ihre Köpfe, die Kühe machten „muh“; sie waren ernste Zuhörer und sie waren geduldig. (UL 138)

Friedrichs Flucht aus der Stadt stellt den Rückzug¹⁸⁵ aus einer Wirklichkeit dar, in der das Melancholie-Verbot herrscht, was der Erzähler durch die Anspielung auf die Nüchternheit der Post thematisiert. Mit dem Einsiedlermotiv gelingt es dem Autor, die Reaktion des empfindsamen Individuums auf die ihm in der Welt der Menschen zugestoßene Kränkung von Subjektansprüchen zu pointieren. Dem entsprechend wird der Raum der Insel mit einem gegenüber dem Raum der Stadt erhöhten Grad an Gefühlsfreiheit kollibriert. Zugleich realisiert sich hier auf der Ebene eines imaginären Gesprächs mit Pferden die bürgerliche Idylle der individuellen Verwirklichung in der an die Liebe gebundenen familiären Intimität¹⁸⁶ mit Sibylle: „Sibylle war sanft und schmiegsam und wurde eine herrlich fuchsfarbene Stute, klug und gut in allen Gängen. Dem Hengst, dem sie zugeführt wurde, schenkte sie wiederum ein sauber blankes, munteres Pferdekind.“ (UL 138-139)

In der Tiefensemantik des Raumes des Varietés liegt dagegen Absenz von Gefühlen, die sich z. B. in der Szene profiliert, in der Friedrich seinen Entschluss, sich mit Sibylle nicht persönlich zu treffen, wie folgt begründet: „Ich werde nicht gehen, ich werde einen Brief

¹⁸⁴ Lepenies zufolge lädt die Natur den Melancholiker zu „einer Übersteigerung der Affekte“ ein. (Lepenies 1998, S. 108)

¹⁸⁵ Zum Rückzugsverhalten schreibt Lepenies, dass diejenigen, die es praktizieren, die Gesellschaft nicht bilden können. Er zählt zu den Verhaltensformen von Eskapismus pure Passivität, Quietismus, Resignation und Niedergeschlagenheit. (siehe dazu Lepenies 1998, S. 11) An den im Laufe der Handlung von *Eine unglückliche Liebe* immer deutlicher werdenden Hinweisen auf das Rückzugsverhalten Friedrichs lässt sich dessen Tendenz zum Eskapismus ablesen.

¹⁸⁶ Damit scheint in dem Denken und Erleben Friedrichs ein Moment des bürgerlichen Selbstverständnisses auf, das für die Koeppenschen Protagonisten trotz ihrer Kritik an dem Bürgertum bezeichnend ist und das man in einen Bezug zur Melancholie setzen kann, indem es dem Bedürfnis entspringt, dem vereinzelter Individuum in der Sphäre seiner Privatheit eine Zuflucht vor den Entfremdungsphänomenen der Modernität zu bieten. Koeppen erscheint mir jedenfalls als ein Autor, dessen Protagonisten an dem in der Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts begründeten Diskurs der Innerlichkeit teilhaben. (siehe dazu Thomé, Horst: Modernität und Bewusstseinswandel, in: Mix 2000, S. 26)

schreiben. Friedrich fürchtete, im Theater Erleuchtungen anheimzufallen, Blitzen, die seine Stellung in dieser Sache eindeutig erhellen würden [...]“ (UL 12) An dieser Stelle kann auf die Studien von Norbert Elias Bezug genommen werden, in denen die Betrachtungen erscheinen, dass im Laufe des Zivilisationsprozesses sich Verhaltensmaßregeln durchgesetzt haben, die das Melancholie-Verbot institutionalisiert haben. Zu diesen Verhaltensmaßregeln gehört z. B. die Forderung eines selbstverständlichen Optimismus.

Ein junger Mann soll sehr fröhlich sein und ein lustiges Leben führen. Einem jungen Mann steht es nicht, traurig und nachdenklich zu sein.¹⁸⁷

Diese Forderung sei nach Elias für diejenige Gesellschaft typisch gewesen, die auf „Exzentrizität der Affekte, rasches und entscheidendes Handeln angelegt war“¹⁸⁸.

Diese Eliasschen Charakteristika entsprechen durchaus dem Zeitgeist der Weimarer Republik, so wie er in *Eine unglückliche Liebe* eingefangen ist.¹⁸⁹ Friedrich ist in Anbetracht der Mentalität der anderen Romanfiguren nicht mit den Eigenschaften eines typischen Repräsentanten dieser Zeit ausgestattet.¹⁹⁰ Der Rationalität und Extrovertiertheit der Weimarer Republik kommen hingegen Sibylle und die Varietékünstler entgegen. Sie bilden in ihrer nüchternen Sachlichkeit, ihrem Wanderleben, ihrem unverbindlichen Umgang mit der Erotik¹⁹¹ und in dem Gruppenbewusstsein den Gegenpol Friedrichs. Friedrichs Glaube, „das Hohngelächter aller Glücklichen, aller Zufriedenen, aller Befriedigten und aller Lebenden“ (UL 72) zu vernehmen, zeugt davon, wie sehr er sich unter den allgegenwärtigen Nicht-Melancholikern, die das Leben besser zu meistern scheinen, als Außenseiter vorkommt. Seine

¹⁸⁷ Lepenies 1998, S. S. 35.

¹⁸⁸ Lepenies 1998, S. 35.

¹⁸⁹ Norbert Bolz vermerkt in seinem für die Publikation *Die Großstadt als Text* abgefassten Aufsatz *Theologie der Großstadt*, dass die Neue Sachlichkeit, eine künstlerische Strömung, die sich zur Zeit der Weimarer Republik etablierte, im Namen einer kollektiven Welteinrichtung Askese gegen jeden unmittelbaren Subjektausdruck forderte. So wurde nach Bolz alle Pathetik zerschlagen und alle Phantasieformen der Tradition wurden liquidiert. (Smuda 1992, S. 75)

¹⁹⁰ Friedrich können Eigenschaften zugeschrieben werden, die mit denen der Helden der Erzähltexte der Klassischen Moderne bis 1920 korrespondieren. Er stilisiert die Liebe zu der Möglichkeit des ekstatischen Aufblühens des Individuums, was zu erkennen gibt, dass der Darstellung der Liebe in *Eine unglückliche Liebe* lebensideologische Prämissen zugrunde liegen. Die Präsentationsformen von Friedrichs Erleben der Anwesenheit Sibylles zeigen, dass sie Friedrich emphatisches Glück ermöglicht, das mit der Lebenssteigerung gleichzusetzen ist. Dies genau ist typisch für die Texte der Klassischen Moderne, in denen die Erlangung des ekstatisch-rauschhaften Lebens zugleich als Versuch der Behebung der Sinnkrise und die Inthronisierung des neuen Lebens dargestellt wird. In *Eine unglückliche Liebe* wird Friedrichs Sinnkrise und seine Sehnsucht nach dem erfüllten Leben damit begründet, dass ihn die fundamentale Ernüchterung und Entzauberung der gegenwärtigen existentiellen Formen der Lebensfreude beraubt. (zu der Problematik der Sinnkrise in der Literatur der Klassischen Moderne siehe Landshuter, Stephan: Spuren einer epochalen Sinnkrise, in: *Norm, Grenze, Abweichung: Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft* (Hrsg. Frank, Gustav/Lukas, Wolfgang), Verlag Karl Stutz, Passau 2004, S. 239-264)

¹⁹¹ Sibylle und ihre Kollegen repräsentieren als Varietéschauspieler Figuren, die in dem Großstadtmilieu leben und sich nicht mehr an die etablierte Sexualmoral gebunden fühlen. (zu der Sexualmoral in der Moderne siehe Mix 2000, S. 24)

Nähe zu der traditionellen Kultur, die das Tragische zu würdigen wußte, zeigt sich in seiner Aussprache gegen das Varieté und in der Forderung, dass Sibylle, statt sich beim Varieté zu engagieren, das Engagement am Theater aufnimmt und Julia spielt. Damit wird eine verhüllte Kritik an den Avantgarden geübt.¹⁹²

Ein wesentliches Merkmal Friedrichs ist ein Streben nach der Bewahrung der Authentizität, deren Bestandteil das Sentiment ist.¹⁹³ Betrachtet man diejenigen Passagen des Romans, in denen von seinen Besuchen in dem Diana-Variété-Theater erzählt wird, so wird man dessen gewahr, dass Friedrich der öffentliche Raum des Variété-Theaters als ein Raum des Zwanges zu einem die Gefühle maskierenden Verhalten vorkommt. Er fürchtet, in dem Theater seine Emotionen nicht völlig unter Kontrolle zu haben, weshalb er nach seiner Ankunft in der Fremdenstadt den schriftlichen Verkehr mit Sibylle ihrer körperhaften Gegenwart vorzieht. Seine inneren Zwänge, die nach Elias mit der gesteigerten Rationalisierung im Verlauf des Prozesses der Zivilisation zunehmen, versetzen ihn in eine gesellschaftlich konstruierte Angst vor der sozialen Degradation, die er dadurch vermeiden will, dass er sich von dem Diana-Variété-Theater fernhält.¹⁹⁴ Er ist sich dessen bewusst, dass in der Gesellschaft der Varietékünstler das Egozentrische¹⁹⁵ und das Gefühlsmäßige keinen Platz haben.

Eine Reihe von Schilderungen impliziert, dass Friedrich in dem Gemeinraum des Theaters zwei entgegengesetzten Tendenzen ausgesetzt ist: der kulturell und rationell bedingten Tendenz, sich durch die Besetzung der Rolle des an Sibylle uninteressierten Mannes, der Wichtigeres zu tun hat als sie zu lieben, den Geboten seiner Vernunft zu unterwerfen und so

¹⁹² Von einer durchaus positiven Aufnahme des Varietés ist im Falle Marinettis zu sprechen, der in seiner „Beschreibung des Varietés“ (1913) das Variété deswegen lobt, weil es „weder Tradition noch Meister oder Dogmen“ (Kiesel 2004, S. 164) kennt, und die Aufgabe des Varietés darin sieht, das Publikum zu zerstreuen und zu unterhalten.

¹⁹³ Koeppens sentimentale Auffassung der Liebe belegt die Rezension der Meditationen über die Liebe des spanischen Philosophen und Schriftstellers José Ortega y Gasset, in der er die Meditationen zwar als „klug“ und „witzig“ beurteilt, Ortega jedoch zum Vorwurf macht, dass er dem Flirt Anerkennung zollt, die Meditationen insgesamt als „peinlich versnobt“ bezeichnet und darin nicht viel mehr „als ein paar gutgemischte Cocktails für die elegante Welt“ (Koeppen 1988, S. 24) sieht. Das zeigt deutlich, inwiefern Koeppen eine unter dem Signum der Oberfläche stehende Auffassung der Liebe als Spiel fernlag. Er bekräftigt seinen melancholischen Antidiskurs durch die ironische Betrachtung, dass der „moderne Deuter des Liebesverlangens“ der Tragik Stendhals nicht gerecht werden könne. Im ähnlichen Gestus verweist er darauf, dass Ortegas Meditationen „geistreich“ statt „geistig“ und „subaltern, wo sie Überlegenheit mimen“ sind. Die Opposition von „geistreich“ und „geistig“ zeigt an, dass Koeppen im Diskurs des Metaphysischen verbleibt. (Koeppen 1988, S. 25)

¹⁹⁴ Vgl. Elias, Norbert: *O procesu civilizace / II.*, edice historické myšlení, Argo 2007, S. 290-297.

¹⁹⁵ Seit der Renaissance setzt der Melancholiker die Welt ausschließlich in eine Beziehung zu sich selbst. Diese Auffassung der Melancholie, die den Hauptakzent auf das einmalige Dasein des Subjektes und seine absolute Autonomie legt, ist für die Moderne bestimmend und bis heute gültig. Der Melancholiker ist nach dieser Auffassung ein Mensch, der um der Selbstgesetzgebung willen auch den Tod einem unauthentischen Leben vorziehen würde. (übersetzt aus Földényi 2001, S. 147-149) Damit korrespondieren in *Eine unglückliche Liebe* die Selbstmordmotive.

auf einen Kompromiß mit der sozialen Welt einzugehen auf der einen Seite und der authentischen Tendenz, vor diesen seinem wahren Selbst in Wirklichkeit widersprechenden Vernunftgeboten in Einsamkeit zu flüchten auf der anderen Seite: „Hier setzte Entrüstung ein. Die Truppe trat an. „Sie wollen die Vorstellung nicht sehen?“ Friedrich gab es zu, es war eine Beleidigung.“ (UL 21)

In einer anderen Szene, in der Friedrich gezwungen ist, mit den Mitgliedern der Schauspielergruppe einen gemeinsamen Abend im Organisationslokal zu verbringen, wird seine Verleumdung geschildert, die auf seine Unfähigkeit zur Anpassung an die Regeln des gesellschaftlichen Verhaltens verweist.

Vor allem aber, war er hierher gekommen, um weit entrückt von Sibylle zu sitzen, die nur eine von den Stimmen in der allgemeinen Unterhaltung war? [...] Wie kommt sie überhaupt zu diesen Leuten? Sie ist doch keine Russin, ist ein Mensch aus dem Westen, ich selbst bin östlicher gestellt als sie. „Wir wollen gehen,“ sagte er, [...] (UL 20)

László F. Földényi führt aus, dass der Melancholiker ein zwanghaftes Bedürfnis hat, sich selbst zu bestätigen, womit seine Einsamkeit korrespondiert. Die sich aus der Einsamkeit ergebende Freude der Persönlichkeit an sich selbst verrät, dass dem Melancholiker nichts wirklicher als er selbst ist.¹⁹⁶ Der melancholischen Freude an der eigenen Persönlichkeit entspricht Friedrichs Ausrichtung auf das Sezieren seiner Gefühle und Empfindungen, denn wie sehr er in seinen Gedanken um Sibylle kreist, so lässt sich nicht übersehen, dass ihm das Nachdenken über seine unglückliche Liebe gleichzeitig eine Gelegenheit zum Grübeln über sich selbst und sein revoltierendes Verhältnis zur Welt bietet. Friedrich isoliert sich so gesehen aus „eigenem Antrieb“¹⁹⁷ und bringt sich willentlich den Weltverlust bei. Es kann plausibel gemacht werden, dass er kommunikative Interaktionen mit den anderen zu vermeiden neigt: „Er war kein lauter Mensch. Es war ihm nicht recht, mit Fremden reden zu müssen, mit vielen, die er nicht kannte, von denen er nur wußte, was er zu sehen glaubte, und deren Gesellschaft er nicht gesucht hätte.“ (UL 20)

Wie wenig Friedrich von der Realität hält und stattdessen seine eigene erschaffen will, enthüllt sein retrospektiver Blick auf seine Vergangenheit, der die Zeit vergegenwärtigt, als er sein Universitätsstudium der Philologie unterbrach und sich von der intellektuell anspruchslosen Arbeit des nächtlichen Glühbirnenprüfers in einer Fabrik die Möglichkeit der Hinwendung zu seinem Inneren erhoffte. Der in den Erzählvorgang in den introspektiven Passagen eintretende Ich-Erzähler macht einsichtig, dass der Verzicht auf die gezielte Vorbereitung für die Zukunft den Anspruch in sich trägt, die subjektive Phantasie

¹⁹⁶ Földényi 2001, S. 190.

¹⁹⁷ Vgl. Lepenies 1998, S. 162.

freizusetzen. Man kann an dieser Entscheidung die Abwesenheit von der Überzeugung von der Sinnhaftigkeit des praktischen Tuns ablesen. Friedrich erreicht infolge seiner mangelnden Engagiertheit in der sozialen Welt tatsächlich einen Seelenzustand, in dem ihm die Welt und seine Existenz als öde vorkommen. So erfährt man von ihm im Kontext der Darstellung seiner Existenz als Glühbirnenprüfer, dass er am Morgen ungern aufsteht und den anstehenden Arbeitstag voller Widerwillen wahrnimmt: „Verdammt, ein leerer Tag begann und würde leer zu Ende gehen. Ich nahm mir vor, mich wieder um meine Studien zu kümmern und die Stellung in der Nacht in Zucht zu nehmen; wovon sollte ich leben? Ich mußte das aushalten, ohne darunter zu leiden.“ (UL 31)

Friedrich repräsentiert so einen Melancholikertyp, der keine lebhafte Beziehung zu anderen Menschen und Dingen hat, weshalb die Welt für ihn nicht Gegenstand des Handelns (vgl. Bader 1990, S. 68), sondern Gegenstand des Grübelns ist.¹⁹⁸ Bereits aus den Anfangssequenzen des Romans wird deutlich, dass unter seinem melancholischen Blick „Welt und Leben entwertet“ (Bader 1990, S. 68) werden. Die Liebe zu Sibylle ist beim näheren Hinsehen zu dem Motiv der Existenzleere als ein Versuch zu interpretieren, den Verlust der lebendigen Beziehung zu der Welt durch die erotische Anbindung an einen anderen Menschen zu überwinden. Da jedoch keine Vereinigung mit Sibylle möglich ist, eignet sich Friedrichs Liebe allmählich Sehnsucht an und Friedrich bleibt sich selbst überlassen. Die Liebe bedeutet so keine wesentliche Veränderung seiner melancholischen Distanz zu der Welt, sondern vertieft diese nur. Die traurige Stimmung verzerrt z. B. seinen Blick auf sein Sehnsuchtsland Italien: „Sein eigenes Ein-armed-Hund-Sein stand vor seinen Augen. Nie war die Hoffnungslosigkeit so allumfassend. Die Stadt Neapel war eine Wolke, die ihn zu Schuttfeldern der Abfuhr tragen wollte.“ (UL 153)

Will man die Disposition Friedrichs mit der Psychoanalyse erklären, so kann man konstatieren, dass die Passionsgeschichte seiner Liebe in Korrespondenz mit den Thesen Jacques Lacans steht, die der sog. „leidenschaftlichen Anbindung“¹⁹⁹ gelten. Nach Lacan stellt die Anbindung an ein bestimmtes Objekt, die den Menschen gleichgültig zu anderen Objekten macht, ein Wollen des Nichts dar. Das begehrte Objekt ist dann der Vertreter des Nichts.²⁰⁰ Ein ganz konkretes Objekt zu wollen bedeutet, das Nichts zu wollen. Die Anbindung an ein eigentümliches, zufälliges Objekt bedeutet eine todbringende Ablösung.

¹⁹⁸ Vgl. Haas 1998, S. 231.

¹⁹⁹ Siehe dazu Žižek, Slavoj: *Die Tücke des Subjektes*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, S. 337.

²⁰⁰ Siehe dazu Žižek, Slavoj: *The Ticklish Subject: an Essay on Political Ontology*, Verso 1999, London; New York, S. 120-122.

Vor dieser Folie ist der „Exzess“ der romantischen Liebe, der in *Eine unglückliche Liebe* dargestellt wird, gleichbedeutend mit der Vertiefung in das Nichts.²⁰¹

Lacans Studien beschreiben einen Prozess, in dessen Verlauf sich das Subjekt an ein Objekt dermaßen bindet, dass dieses Objekt sich als Vertreter des Nichts zu verhalten beginnt. Slavoj Žižek, der von den Theorien Freuds und Lacans ausgeht, erläutert dies an dem Schicksal Tristans.²⁰² Nach der Auffassung von Freud und Lacan handelt es sich im Falle einer solchen kompromisslosen Anbindung an ein einziges Liebesobjekt um die Manifestation des Todestriebes,²⁰³ der im Gegensatz zu natürlichen Instinkten steht. Durch die „leidenschaftliche Anbindung“ an das Nichts setzt sich der Exzess des Willens gegenüber der bloßen selbstbestätigenden Befriedigung durch. In *Eine unglückliche Liebe* sind in verwandter Absicht die Anspielungen darauf deutlich, wie „niedrig“ Friedrich die selbstbestätigenden Lebensstrategien, ob schon im Arbeitsalltag oder im Privaten, findet.

Die Verschränkung von Friedrichs Liebe zu Sibylle mit der Todessehnsucht ermöglicht Friedrich, mit den Normen der Alltäglichkeit zu brechen. Eine ähnliche Position findet man auch in anderen Romanen Koeppens, durch die sich in vielen Varianten die Entwürfe der Schicksale von Männern ziehen, die sich an eine Ursache binden – gehe es um Liebe, eine politische bzw. moralische Idee, die Kunst oder die Erkenntnis – und für diese eine Ursache sich mit der Realität entzweien.²⁰⁴ Für Friedrich ergibt sich aus seiner melancholischen Liebe das Kreisen um die Leere, zu dessen Grundmomenten es gehört, dass die Begegnungen mit Sibylle leer ausgehen und Friedrich sein Scheitern immer wieder aufs neue in seinen Wirklichkeitsbezug inkorporieren muss. Sibylle wird damit zur Vertreterin des Nichts, durch dessen Herausforderung Friedrich eine Selbstfindung im Zeichen der Leere erreicht. Seine unglückliche Liebe ist so Ausdruck seines ästhetischen Verhaltens, das sich als eine Abwehr des Gemeinnes entpuppt: „Ich darf wieder denken,“ sagte er sich, „unentwegt und von keinem anderen, der mit mir eingesperrt ist zwischen die Wände desselben Zimmers, gestört, darf ich an Sibylle denken.“ (UL 163)

In dem ganzen Roman ist eine motivische Verbindung zwischen der Melancholie und der Phantasie anwesend. Der Subjektraum Friedrichs ist als ein Raum des Imaginären

²⁰¹ Ähnlich stand der antike Melancholiker im Grenzbereich von Sein und Nichtsein. Der Ausgangspunkt der melancholischen Position war die Negativität. (Földényi 2004, S. 36-37)

²⁰² Der Held des gleichnamigen Werkes von Gottfried von Straßburg (spätes 12./frühes 13. Jh.), der wegen der Liebe den öffentlichen Status preisgibt. (Glaser, Horst Albert [Hrsg.]: *Deutsche Literatur: eine Sozialgeschichte*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 250)

²⁰³ Deshalb ist eine schöne Frau als Bild des Todes ein zentraler Punkt des männlichen phantasmatischen Raumes. (siehe dazu Žižek 1999, S. 120-122)

²⁰⁴ Siehe dazu Žižek 1999, S. 120-122.

herausgestellt.²⁰⁵ Friedrich bildet Phantasieschöpfungen, die ihn extatisch stimmen, mitunter ihn jedoch auch bis zur Verzweiflung quälen können. Ihr gemeinsames Charakteristikum ist, dass sie ihm Erfahrungen von größter Intensität ermöglichen, wodurch sie die unbefriedigende Alltagserfahrung zu negieren vermögen. In dem Roman gibt es viele metaphorische Umschreibungen von den Phänomenen des psychischen und physischen Lebens. Metaphorisch umschrieben werden in erster Linie die Liebesgefühle, von denen der Roman handelt. Friedrichs theatralischer Auftritt, während dessen er bereits an dem ersten Tag seiner Bekanntschaft mit Sibylle einen Bettler nachahmt, ist eine melancholische Vorwegnahme seines Versagens in der Liebe, zu deren Inszenierung Phantasie eingesetzt wird.

Wir wanderten durch das Zimmer, zwei Bettler, die spaziergehen, und üben, ohne verabredet zu sein, ein finsternes Spiel, indem wir abwechselnd in gegenüberstehenden und sich beegneden Bewegungen lahmend groß und klein wurden. (UL 33)

Ein weiteres Charakteristikum von der in *Eine unglückliche Liebe* dargestellten Liebe ist ihr Gedächtnispotential. Sie stellt bei näherem Hinsehen einen Bezug zu den früheren Erlebnissen und Imaginationen des Protagonisten her. Friedrich erkennt in den Augen Sibylles Offenheit und Weite, was eine poetische Reminiszenz an die Betrachtung des offenen Meeres ist, von dem am Anfang dieses Kapitels im Zusammenhang mit Friedrichs ästhetisch-grüblerischem Erlebensmodus die Rede war. Die Lichtassoziationen, die Friedrich mit dem Erscheinen Sibylles verbindet, scheinen eine Erinnerung an die „helle Luft zwischen Wasser und Himmel“ (vgl. UL 7) zu sein, sie ergeben sich aber auch aus der Erfahrung der entgötterten Welt, so dass sie ein Heraufbeschwören des Heiligen sind, wie profanisiert dieses Heilige dabei auch ist.

Man kann in Bezug auf Friedrichs Melancholie von der melancholischen Erinnerung und der melancholischen Imagination sprechen. Diese Aspekte der Melancholie hebt schon Aristoteles hervor, als er als Grundmerkmal des melancholischen Gemüts eine Anfälligkeit für die Prozesse des unkontrollierbaren Imaginierens und Erinnerns angibt.²⁰⁶ Die Melancholiker werden nach ihm von den Bildern ihrer Vorstellung geplagt, deren Herren sie nicht sind.²⁰⁷ In *Eine unglückliche Liebe* treten auf der Ebene der Darstellungen der Imagination Friedrichs mitunter sehr suggestive Bilder in Erscheinung, die seine Liebe zu

²⁰⁵ In der Philosophie von Aristoteles erscheint das *Aperçu*, dass der Melancholiker dazu neigt, einen metaphorischen Zusammenhang zwischen entfernten Dingen, die Ähnlichkeit des Unähnlichen herzustellen. (Wagner-Egelhaaf 1997, S. 152-153)

²⁰⁶ Aristoteles charakterisiert das melancholische Bewußtsein als von Bildern beherrscht. (Wagner-Egelhaaf 1997, S. 35)

²⁰⁷ Wagner-Egelhaaf 1997, S. 35.

einem Faszinosum machen. Dass es also um Liebe als inneres Erlebnis mehr als um einen Wunsch nach einer zwischenmenschlichen Beziehung geht, wird durch die Außenperspektive Sibylles suggeriert, mit der die melancholische Wesensart Friedrichs getroffen wird: „Mich liebst du überhaupt nicht, das bildest du dir ein; du liebst die Liebe zu mir!“ (UL 48).

Friedrichs Wahrnehmung der Wirklichkeit ist dadurch gekennzeichnet, dass die zu ihr gehörenden Objekte in seinem Gemüt zu Bildern werden. Er imaginiert unter dem Einfluss seiner Liebe Bilder der Schönheit wie auch Bilder der Häßlichkeit. Im Hintergrund seiner Imaginationen verhärtet sich der ästhetische Anspruch, der sich darin manifestiert, dass er Sibylle als außerordentlich schön bewertet, was auf seinen Ekel vor dem Nicht-Ästhetischen hindeutet. Der Ekel vor dem Nicht-Ästhetischen tritt z. B. durch seine Ablehnung der Prostitution zutage, von der in einer Szene die Rede ist, die schildert, wie Friedrich in Italien von einem Kuppler dazu überredet wird, ins Freudenhaus zu gehen. Diese Szene kontrastiert die Ekelhaftigkeit des bloßen biologischen Sexualakts und das Ideal der großen Liebe.

Eine weitere Eigenschaft der Liebe zu Sibylle, die einen Bezug zu der Einbildungskraft Friedrichs hat, ist ihre entgrenzende Wirkung.²⁰⁸ Die Entgrenzung wird in dem Roman als ein Gemütszustand dargestellt, in dem „Sprengung von Grenzen aller Art“²⁰⁹ erfahrbar ist. So stellt Friedrich, wenn er Sibylle beobachtet, bei ihr eine Ähnlichkeit zwischen dem Menschen und dem Tier, dem Mann und der Frau, dem Greifbaren und dem Ungreifbaren fest. Das Motiv einer solchen Sprengung ist eine Verbindung von konträren Momenten, die Friedrichs Sehnsucht nach der Einheit von Gegensätzen offenlegt. Die Erfahrung der Entgrenzung ist für die Melancholie-Frage besonders relevant. Die Verbindung von Gegensätzen ist durch das Bestreben des Melancholikers motiviert, die kognitive Dissonanz zu mindern, die besonders kennzeichnend für die Epoche der Moderne ist.²¹⁰ Friedrich hebt durch „kontemplative Erotik“ (Haas 1998, S. 39) die Differenz zwischen seinen Wünschen und der Realität auf.

Ferne von ihr hatte ihn zuweilen die Vorstellung wie ein süßer, wollüstiger Schwindel befallen: sie atmet, irgendwo in der Welt atmet auch sie die Luft. Im Schlagen seines Herzens, schlaflos und unruhig auf dem nächtlichen Bett sich wälzend, hatte er auch das Pochen ihres Blutschlags wahrgenommen. Sie ist in meiner Zeit! Es war schon ein Glück und gar nicht zu erfassen. (EU 73)

Friedrichs lebenspraktische Rückständigkeit, zu deren Äußerungsformen das Grübeln über die ontologischen Fragen gehört, wirkt sich nicht nur auf seine gedanklichen Prozesse, sondern auch auf seine sinnlichen Wahrnehmungen aus. Der Eindruck, dass er in den Augen Sibylles

²⁰⁸ Vgl. Haas 1998, S. 234.

²⁰⁹ Haas 1998, S. 234.

²¹⁰ Der aristotelische Genie-Charakter des Melancholischen ist ein Genie, dem es gegeben ist, die Dissonanz zu überwinden. Lepenies vermutet dagegen, dass der Melancholiker die kognitive Dissonanz auf rationale Weise nicht zu reduzieren imstande ist, was er am Beispiel des jüdischen manisch-depressiven Mystikers Sabbatai Zwi aus dem 17. Jahrhundert belegt. (Lepenies 1998, S. 218)

Unendlichkeit erspüren kann, hat die Begründung in seinem Hang, die Alltagsnormalität als die Sphäre des Endlichen zu diffamieren und ihr das Unendliche gegenüberzustellen. Während die Sphäre der Alltagsnormalität in seiner Reflexion mit negativen Konnotationen des Rationalisierten und Unauthentischen belegt wird, verbirgt sich in der Faszination durch das Unendliche eine Sehnsucht nach höchster Erfahrungsintensität über alle Normalitätsgrenzen hinweg.

Die unproduktiven Zustände in Friedrichs Psyche zeigen seine geschichtliche Existenz als saturiert.²¹¹ Dem entspricht seine ironische Anschauung, die z. B. den materialistischen Werten der bürgerlichen Klasse gilt. In seiner melancholischen Weltanschauung erscheinen diese Werte Friedrich als Schein-Werte. Die in dem Roman aufscheinende kritische Stellungnahme zu der überfüllten Welt des Bürgertums, die sich sowohl auf der Protagonisten- wie auch auf der Erzählebene manifestiert, sorgt dabei für Momente grotesker Komik: „Da waren nun Juwelen von einem weißen Hals genommen, da hatten schwarze Finger hingegriffen, da weinte nun die Dame und fluchte die Versicherung, sonst ging es niemanden was an, wer wurde satt, wer froh von Steinen?“ (UL 41). Ein ähnlicher Abstand kennzeichnet Friedrichs Bezug zu dem politischen Geschehen. In der Szene, in der er Zeuge einer Arbeiterkundgebung ist, wird auf seine Idee eingegangen, dass er sich den Demonstrierenden anschließen und politisch aktiv werden sollte. Aus dem weiteren Handlungsverlauf geht jedoch hervor, dass er sich mit der Frage eines eventuellen politischen Engagements nicht mehr beschäftigt und stattdessen sich wiederum der Konzentration auf seine Beziehung zu Sibylle überlässt.

Mit Melancholie als Ablehnung von Zielen und Mitteln zu ihrer Erreichung hängt bei den Koepfenschen Protagonisten zusammen, dass sie sich zwar darum bemühen, in der sozialen Welt zu handeln, die Dimension des Subjektiven jedoch nicht preisgeben wollen. Siegfried Pfaffrath komponiert Musik für die Öffentlichkeit, nichtsdestotrotz weicht er dem Konzertpublikum aus, weil er in ihm die Bedrohung seiner Freiheit erblickt.²¹² Wenn er nicht komponiert, durchstreift er ohne Begleitung eines anderen Menschen Rom und gerät im Anblick der Schönheit der Stadt in Selbst- und Zeitvergessenheit. Ähnlich hebt Keetenheuve

²¹¹ Schon in der Antike galten die Melancholiker deshalb als herausragend, weil das Leben in ihnen den Zustand der Überfüllung erreicht hat. Földényi schlussfolgert, dass das Verlassen der Welt des Maßes ein Überquellen nach sich zieht, dass nicht ohne Entleerung vorstellbar ist. (Földényi 2004, S. 57)

²¹² Lepenies geht auf die Melancholie im 18. Jahrhundert zurück und führt an, dass die Einsamkeitsliebe des Zeitalters auch ästhetischen Motiven entsprang. (Lepenies 1998, S. 87) Die Melancholie Siegfrieds in *Der Tod in Rom* ist in Bezug zu seinem Künstlertum zu setzen. Er behauptet sich dadurch, dass er die Partei des Schönen ergreift, gegen die Zweckmäßigkeit des Alltags und den frevelhaften historischen Prozess.

in seiner Reflexion und seinen ästhetischen Wahrnehmungen die Muße hervor, was ihn als eine Figur erscheinen lässt, die um einen nicht-pragmatischen Zugang zu der Welt bemüht ist.

Nun referiert die Erzählinstanz von *Das Treibhaus* mittels der erlebten Reden Keetenheuves jedoch die Schwächung der Lebenskraft, die sich Keetenheuve dadurch zuzieht, dass er dem haltlosen Denken verfällt: „[...] er hatte wieder nur geträumt, am hellen Tag geträumt und sich nicht aufgerafft, er hatte gedacht, statt zu handeln, es war ewig, ewig das alte Lied. Er hatte versagt.“ (T 11) Hier ist, meine ich, der Ort, sich gegenwärtig zu halten, was Arnold Gehlen in seiner *Theorie der Willensfreiheit* (1933) über die Reflexion schreibt.

Der Mensch, der als instinktverunsichertes Mängelwesen darauf angewiesen ist, sich die Welt verfügbar zu machen und sie umzuarbeiten, kann dies nur durch den lebenssichernden Prozeß der Tätigkeit. Jede Reflexion, d. h. jeder Moment, in dem über Probleme nachgedacht wird, statt sie sofort anzupacken, hemmt damit einen lebenssichernden Prozeß. Daher kann Reflexion auch als „Weltverlust“ angesehen werden.²¹³

Wie bei Siegfried, so ist auch bei Keetenheuve die Grübelssucht eine der Erscheinungsformen seiner exzentrisch-ästhetischen Melancholie. Sie sind beide nicht zur religiösen Versenkung und zur Meditation fähig, die allein nach Luis de León ein Verhalten darstellen, durch das man Melancholie überwinden kann.²¹⁴ An dem Religiösen würdigen sie in erster Linie das Ästhetische. Der exzentrisch-ästhetische Zug ihrer Melancholie ist ein Indiz für ihre Nähe zu der Welt in der Mannigfaltigkeit ihrer sinnlich wahrnehmbaren Phänomene. Ihre „Spiritualität“ ist so nur ein Spiel in ihrer Phantasie. Siegfried Pfaffrath tritt dabei am meisten als eine Figur auf, die aus der Flut ihrer unmittelbaren Sinneswahrnehmungen und den Bruchstücken des kulturellen Wissens ästhetische Bilder konstruiert.

Ich liebe den Morgen, den Morgen Roms. Früh stehe ich auf; ich schlafe wenig. Ich liebe die Morgenkühle in den engen Gassen im Schatten hoher Häuser. Ich liebe den Wind, wenn er von krummen Dächern in alte Winkel springt; er ist der Morgengruß der sieben Hügel, er trägt den Spott der Götter in die Stadt. Die Sonne neckt die Türme und Kuppeln, sie neckt die mächtige Kuppel von St. Pietro, sie streichelt altes Gemäuer, sie tröstet das Moos in den Dachrinnen, die Mäuse des Palatins (...) (TR 91-92)

Die Verweigerung der Handlung in bezug auf die soziale Welt gilt nicht für den Baumeister Johannes von Süde. Er verkörpert eine Figur, die durch das berufliche Involviertsein in dem Milieu einer ostpreußischen Kleinstadt gekennzeichnet ist. Seine an den Tag gelegte Tüchtigkeit und Pflichtbewusstsein verraten allerdings zwei hintergründige Motive, die auf Melancholie hinweisen: eine todessehnsüchtige Tendenz,²¹⁵ in der Arbeit aufzugehen einerseits und eine utopische Hoffnung, durch seine architektonischen Entwürfe eine neue

²¹³ Lepenies 1998, S. 232.

²¹⁴ Lepenies 1998, S. 185.

²¹⁵ Die Verbindung zwischen Melancholie und dem Bewusstsein des Todes untersucht Christoph Haas. (siehe dazu Haas 1998, S. 230-235)

Welt herauszubilden, die den ästhetischen Maßstäben visueller Art genügt. Sie entspringen also zum großen Teil dem melancholischen Unbehagen an der bürgerlichen Realität.

Die melancholische Todessehnsucht des Baumeisters kann ähnlich wie bei Friedrich darauf zurückgeführt werden, dass er wesentliche Verluste erlitten hat, die er nicht verwinden kann. Er konnte wegen dem Widerspruch seines Vaters nicht Maler werden, obwohl er von klein auf künstlerisch veranlagt war. Durch seine Entschlussunfähigkeit²¹⁶ verlor er während seines Besuches in dem Balkanstaat in der Person Orlogas die potentielle Geliebte sowie die Möglichkeit, an der Seite der Anarchisten für eine bessere Welt zu kämpfen. Sein unermüdliches Tun der Pflicht kann als eine kompensatorische Reaktion auf den aus diesen Verlusten sich ergebenden existentiellen Frust gelesen werden. Darauf, dass es melancholisch motiviert wird, weist der Umstand hin, dass die Ausübung der Pflicht nichts an der negativen Einstellung des Baumeisters zu dem Berufsalltag ändert, der ihm als das Gegenteil von dem Künstlerischen und Authentischen erscheint. Es lässt sich bei dem Baumeister also feststellen, dass sein Gefühl der Existenzleere nicht nur einen persönlichen, sondern auch einen historischen Hintergrund hat. Der Roman versetzt die Darstellung des Lebens des Protagonisten ja in konkrete historische Umwelt der Ära des Ersten Weltkrieges, deren Turbulenzen den Baumeister in einen Zustand der epistemologischen und ethischen Unsicherheit versetzen.

Je weniger er das Neue, das ihm vorgeschwebt, schaffen konnte, desto strenger tat er seine Pflicht. Ordnung und Fleiß und eine genaue Rechnung, sie schienen dem Baumeister wahrlich nicht die höchsten Güter des Lebens, nicht die Erfüllung der menschlichen Möglichkeiten zu sein. Aber wenn ihm nichts anderes, nichts besseres, nichts mehr beschieden war als dieses, als Ordnung, Fleiß und genaue Rechnung, wenn er seine Stunde vielleicht versäumt hatte und nun es büßen mußte, dann wollte er diese möglicherweise nur subalternen, doch von einem Höheren ihm aufgetragenen Pflichten, ordentlichst, gewissenhaftest und genauestens in den denkbarsten Superlativen tun. (M 204)

Der übermäßige Fleiß des Baumeisters läßt sich nicht zuletzt aber auch aus der Perspektive der Psychoanalyse als Äußerung des Pubertätsnarzißmus darlegen. Der Grund für sein rigides Pflichtbewusstsein liegt in der Bildung eines übertriebenen und daher außerordentlich empfindsamen Ich-Ideals, auf die sein Vater einen entscheidenden Einfluss hatte.²¹⁷

Die entpersönlichte Art des Baumeisters zeigt sich darin, dass er sich im Laufe der Zeit von seinen Familienmitgliedern, den beiden Schwestern und seinem Neffen entfremdet und nicht imstande ist, ihnen gegenüber Liebe und Nachsicht aufzubringen. Er hat auch kein

²¹⁶ Kraepelin zufolge zeichnet sich Melancholie „durch Hemmungen, die sich der Ausbildung eindeutiger Entschlüsse und deren Umsetzung in Handlungen entgegensetzen,“ aus. (Lepenies 1998, S. 209)

²¹⁷ Nach Alexander und Margarete Mitscherlich stellt dieses Ideal hohe und kaum zu erfüllende Forderungen an das Ich und im Falle, dass diese nicht erfüllt werden können, entstehen erhebliche Erschütterungen im Selbstwertgefühl. Wird das eigene Ich als nicht ideal genug empfunden, so wird die Objekt-Liebe vom Ich-Ideal gestört. (Mitscherlich, Alexander und Margarete: *Die Unfähigkeit zu trauern [Grundlagen kollektiven Verhaltens]*, Piper, München 1983, S. 242)

Verständnis für seine untergeordneten Angestellten. Den bürokratisch gesinnten Vater idealisiert er, während die Mutter von ihm zwar innerlich begehrt und als Vermittlerin des künstlerischen Erlebens erachtet wird, tatsächlich aber nicht als eine maßgebende Instanz anerkannt wird. Hiermit bleibt der Baumeister dem patriarchalisch-bürgerlichen Identitätsmodell treu, das für seine Unzufriedenheit mit sich selbst mitverantwortlich ist.²¹⁸

Nun ist das Hauptthema des Romans allerdings das Schwanken des Protagonisten zwischen der Anbetung des bürgerlichen Pflicht-Modells und einer Skepsis, in dessen Licht dieses Modell als ein dem Menschen seine Authentizität untersagendes Modell demaskiert wird. Das Streben des Baumeisters nach der Vollkommenheit, die sich mehrmals schlichtweg als eine Zumutung erweist, zwingt ihn zu Auseinandersetzungen mit Idealen, die bis dahin als unbezweifelbar angesehen worden sind und die erst die in dem Roman beschriebene jüngste historische Entwicklung, konkret die Revolution im Jahre 1918, fragwürdig macht.

Symptomatisch in Bezug auf die Lebensführung des Baumeisters ist, dass sich bei ihm melancholieaffine Seelenlagen mit dem Bestreben verflechten, Schwermut durch einen Gegenentwurf zur Melancholie zu überwinden. Er wehrt sich gegen Unlustgefühle, den *ennui* und Melancholie, die bei ihm damit zusammenhängen, dass er in der Langeweile der Provinz zu leben und zu arbeiten gezwungen ist, dadurch, dass er sein berufliches wie auch privates Leben nach einem strengen Plan durchorganisiert. Mit diesem Plan ordnet er sein Dasein dermaßen, dass darin keine Räume für die Trauer über seine unverwirklichten Potenzialitäten entstehen können.²¹⁹ Indem er seine subjektiven Ansprüche und seinen Haß aufs Mittelmaß durch übermäßige berufliche Anstrengungen und die Ausgrenzung von subjektiven Empfindungen und Ansichten tilgt, vermeidet er eine Konfrontation mit seinen authentischen Gefühlen, die mit der Realität nicht konform sind.

Die zahlreichen Wiedergaben der Handlungen des Baumeisters in der ostpreußischen Provinz erfüllen weitgehend die Funktion aufzuzeigen, dass er die berufliche Effizienz als ein Gesetz auffasst, dem er seine gesamte Zeit und Energie unterwirft. Sein Leben wird so zu einem System totaler Institutionen, in denen die Spontaneität als planlos verurteilt ist. Der Erzähler verschweigt uns nicht, dass die Existenz des Baumeisters restlos am Begriff der Pflicht orientiert ist und dass er auch seine Familienmitglieder und Untergeordneten dazu zwingt, die Pflicht mit hundertprozentigem Einsatz zu tun. Die Art und Weise, wie er sein

²¹⁸ Die Melancholie des Baumeisters wird in diesem Zusammenhang aus zweierlei Quellen gespeist - in Bezug auf das patriarchalisch-bürgerliche Identitätsmodell als Folge der Einsicht, dass die Forderungen, die sein Ich-Ideal seinem Ich diktiert, kaum erfüllbar und historisch schon überholt sind. In Bezug auf die Mutterfigur und die Sphäre des Künstlerischen als Trauer über die von dem Ich-Ideal verpönte Authentizität und die Unmöglichkeit, in der rationalisierten Alltagsrealität seine erotischen und künstlerischen Wünsche auszuleben.

²¹⁹ Siehe dazu Lepenies 1998, S. 34-42.

Leben gestaltet, erinnert an die Lebensweise von Winston in *1984* von George Orwell, womit sie den Charakter der Lebensweise in einem totalitären System annimmt, in dem jede Minute Versäumnis eine Abweichung von dem Ideal bedeutet.²²⁰

Winstons größte Freude im Leben war seine Arbeit. Das meiste war langweilige Routine, aber es gab doch auch so schwierige und knifflige Aufgaben darunter, dass man sich darin wie in den Tiefen mathematischer Probleme verlieren konnte... (Lepenies 1998, S. 122)

Mit dem Bestreben, alles Subjektive durch den in den Dienst des bürgerlichen Mittelmaßes gestellten Fleiß zu negieren, hängt zusammen, dass der Baumeister im Gegensatz zu Siegfried keinen neuen Zeitbegriff, den man in Anlehnung an Bürger „den unregelmäßig-natürlichen“²²¹ nennen könnte, prägt, und sich überwiegend an der regelmäßig-mechanischen Zeit orientiert.

Dem entsprechend findet man in dem Roman kaum Schilderungen, die von einer unmittelbaren Weltaneignung berichten. Die totale Durchplanung des Lebens führt bei dem Baumeister schließlich dazu, dass er mitunter Leere und Todessehnsucht empfindet. Die Analyse der Darstellungen seiner beruflichen Tätigkeit führt zu der Erkenntnis, dass seine Werkstätigkeit im Grunde genommen einen Abwehr- und Überlebensmechanismus darstellt. Aus einer Wiedergabe der Figurenrede des Baumeisters erfährt man, dass er die Arbeit – ganz im Sinne der Psychiatrie des 19. Jahrhunderts - für ein Gegengift der psychischen Störungen der Menschen hält, sich jedoch gleichzeitig dessen bewusst ist, dass die Arbeit im Zirkel der bürgerlichen Routine sich von der harten, erschöpfenden Arbeit der einfachen Leute in fast nichts unterscheidet. Da sie dem Individuum keinen Raum für seine Selbstverwirklichung bietet, erscheint sie ihm genauso bedeutungslos wie die manuelle Arbeit.

Der Baumeister glaubte sich zu erinnern, dass die Nachfeiertagsnummern der Zeitungen im besonderen voll waren von den Ausbrüchen der menschlichen Natur. Eifersuchtstaten, Totschläge, Selbstmorde schienen die Folge einer von keiner Werkstätigkeit abgelenkten Betrachtung des häuslichen Daseins zu sein. Dem Baumeister schwindelte, und er fragte sich – es war sehr unvorsichtig -, ob er denn glücklich sei; und er musste sich die Antwort geben, daß es für ihn gleich sei, ob er da mit jenen Armen über den See schreiten oder weiter hier hinter dem schützenden Fenster verharren würde. Dieses war nur im Körperlichen bequemer, und jenes ihm wohl, nach der Ausbildung des Geistes und mancher bürgerlichen Gewöhnung, nicht mehr möglich; aber zuletzt, von einer höheren und unpersönlicheren Warte gesehen, war es gleichgültig und kam auf das Gleiche heraus, daß er wie ein Staub war, ohne Wert und auch mit Wert an irgendeiner Stelle, doch immer nicht unentbehrlich, sondern tausendfältig in derselben Art von ihm nicht gefühlten Existenzen lebend und ohne Spur hinter sich und ohne ein Ziel, von dem er wissen konnte, vor sich zu sehen. „Wäre mich doch der Tod!“ schrie er (...) (M 110)

Aus der zitierten Passage lassen sich die intellektuellen Standpunkte der Klassischen Moderne rekonstruieren, für die die Einführung des neuen Basiswertes, der Selbstverwirklichung bedeutend ist. Parallel dazu enthält auch das Thema Tod die anhaltende Wirkung (Frank, Lukas 2004, S. 242-243). Mehrere Szenen in *Die Mauer schwankt* zeigen zudem, dass der

²²⁰ Lepenies 1998, S. 122-123.

²²¹ Heidbrink 1997, S. 101-119.

Baumeister die Vorstellung des Lebens im emphatischen Sinne positiv bewertet und die Ereignislosigkeit der Provinz auf die Art Nietzsches als bedrohlich für das vitale Leben beurteilt.

Die Reflexionen des Baumeisters, die der Erzähler auf einem Friedhof situiert, sind nun eine In-Frage-Stellung der Selbstverausgabung in der Arbeit. Der Baumeister begegnet auf dem Friedhof einer alten Frau und - über ihre Existenz sinnierend – fängt er an, sich mit seinem versäumten Leben²²² auseinanderzusetzen. In seinen Reflexionen deutet sich an, inwiefern sein Dasein Lebensüberdruß bestimmt, wie sehr er ihn durch fleißige Arbeit bekämpfen sucht.

Er sah die alte Frauenhand, verschrumpelt wie eine im Schub des Krämers vergessene Dörrpflaume, auf der Krücke liegen; und mit einemmal spürte er ein heftiges Bedürfnis, diese uralte und müde und beinahe schon abgestorbene Hand zu küssen. Es war in diesem Verlangen der Gedanke, das gelebte Leben zu ehren. War sie nicht jung gewesen und aufrechten Leibes und tanzend? Vielleicht eine begehrte, vielleicht eine Umworbene, vielleicht eine Schönheit? Und dann eine Mutter und eine Arbeitende und jetzt eine Verlassene wohl? (...) Lohnte es sich? Dies fragte sich der Baumeister. Lohnten das Leben und das Alter sich? Gewiß war der Tod, und dem Tode ging es zu. Warum aber sollte man den längsten Weg zu diesem doch immer bereiten und schnell herbeizuführenden Ende gehen? Der Freuden wegen, die das Leben zu bieten hatte? Der Baumeister hätte, wenn er ihrer gedachte, weinen mögen. War er schwermütig? Und wenn er es war, warum war er es dann? Äußerlich in den besten Umständen lebend, von manchen beneidet, und jetzt von einem Glück, das allgemeiner ein Unglück war, mit einer lockenden Aufgabe betraut. Wenn irgendwo überhaupt, dann konnte doch nur im Schaffen, in der großen, und, wie man dann glaubt, in der in sich selber sich rechtfertigenden Arbeit das Leben sich erfüllen. Aber selbst wenn er eine Sekunde lang den wahnsinnigen Gedanken dachte, zum Spaß, zur Prüfung, zur philosophischen Spekulation, den Gedanken, dass er ein Michelangelo sein könnte – was wäre es schon? Vielleicht war dies der Beweis, dass er keiner war, dass er in einem solchen und schon gigantischen Tun sich das Glück nicht mehr vorstellen konnte. Er lebte, er gestand es sich, glücklos in den Tag hinein. (M 183-184)

An dem zitierten Textausschnitt, dessen Kern die eine Klage über das Dasein vermittelnde erlebte Rede des Baumeisters bildet, ist ersichtlich, dass der Baumeister den Versuch macht, dem Leben der alten Frau, der er auf dem Friedhof begegnet, angesichts ihres Alters einen höheren Sinn zuzusprechen und so die menschliche Existenz auf einen Sinn zu beziehen. Was man also zuallererst festhalten muss, ist der lebensbejahende Charakter der erlebten Rede des Baumeisters.

Einen Bruch erleidet diese Lebensapothese jedoch in dem Moment, wo der Baumeister die alte Frau als eine junge, schöne Frau imaginiert und dann ihren Lebenslauf zu rekapitulieren versucht. Man kann beobachten, dass sich in seine idealisierenden Überlegungen mit der Frage, ob das Leben und das Alter der Frau sich lohnten, melancholische Momente mischen. Von nun an kommt es zu einem Perspektivenwechsel. Der Baumeister wirft einen prüfenden Blick auf sein Leben und artikuliert offen die Freudlosigkeit seiner Existenz. Die Frage danach, ob sich das Leben lohnt, läßt keinen

²²² Haas sieht „das Leiden am versäumten Leben“ als eine der Spielarten der Melancholie der Koeppenschen Protagonisten. (Haas 1998, S. 231)

Zweifel daran aufkommen, dass er eher ein Nein zu sagen geneigt ist. Durch diese verallgemeinernde Perspektive demaskiert er das Leben als etwas Defizitäres. Anschließend hinterfragt er sogar den Sinn eines langen Lebens. Das offene Eingeständnis, dass sein Leben trotz der äußeren Sicherung seiner Verhältnisse kein erfülltes Leben, sondern nur ein Dahinvegetieren ist, bedeutet eine radikale Umwandlung seines anfänglichen Optimismus, den er am Anfang an den Tag gelegt hat.

Der Baumeister ging auf den Friedhof mit der Absicht, am Grab seines Vaters dessen ethischen Vermächtnisses zu gedenken, das in der Pflichterfüllung besteht und das sich nun fortsetzen soll, indem er mit einer großen Lebensaufgabe - dem Wiederaufbau der vom Krieg zerstörten Stadt - beauftragt worden ist. Die mangelnde Begeisterung, die ihm am Schluß die Vorstellung einflößt, dass er wie Michelangelo große Werke schafft, gibt seinen *ennui* zu erkennen. Der Text lässt keinen Zweifel daran entstehen, dass das Verhältnis des Baumeisters zu dem künstlerischen Schaffen nicht mehr derart affirmativ ist, wie es war, als er als junger Mann seine Ferien in Italien verbrachte. So wird die Friedhofsszene zum Gleichnis der Sinnlosigkeit des menschlichen Schaffens.

Der Roman *Das Treibhaus* porträtiert das Scheitern des Protagonisten Keetenheuve an der restaurativen Politik in der Bundesrepublik der 1950er Jahre, die jede Hoffnung auf die Einführung eines wirklich demokratischen Systems vereitelt, weshalb die Bundesrepublik in dem Roman als ein Territorium der Utopielosigkeit eingefangen ist. Lepenies umschreibt die Utopie als Ergebnis der Revolte, die er in Gegensatz zum Rückzugsverhalten setzt. Aus der Einsicht, dass in der westdeutschen Nachkriegspolitik auch weiterhin überkommene Mechanismen, die u. a. in dem ständig präsenten Führer-Kult bestehen, wirksam sind, wird Keetenheuves resignatives Verhalten geboren. Das Gefühl, nichts mehr zum Besseren verändern zu können, zieht bei ihm melancholische Stimmungen und Todessehnsucht nach sich.²²³

Keetenheuves Selbstreflexionen zeigen seine mangelnde Lust zum strategischen Handeln in der Politik, die Konsequenz der Erschütterung seines Menschen- und Geschichtsbildes ist. Als Hauptquelle dieser Erschütterung wird der Zweite Weltkrieg vorgeführt, dessen Ungeheuerlichkeit Keetenheuve eine Evidenz von der Negativität des Geschichtsprozesses gibt. Keetenheuves Geschichts- und Gesellschaftsskepsis hat zur Folge, dass er keine

²²³ Vgl. Lepenies 1998, S. 71; In der Tat kann man beobachten, dass Keetenheuve außer seiner Arbeit im Parlament und der gelegentlichen Lektüre von seinen beliebten modernistischen Dichtern seinem Leben keinen Inhalt zu geben vermag, der zu einer erfolgreichen Sozialisierung des Individuums notwendig ist. Die Tatsache, dass er eine Affinität zur Aristokratie bei sich registriert, aus deren Reihen sich zahlreiche „Langweiler“ und „Melancholiker“ rekrutiert haben, zeigt ihn als einen „ennuierten“ Menschen, der keine tragenden Lebensinhalte zur Stütze wählen kann.

zukunftsträchtigen Ziele in Bezug auf die westdeutsche Gesellschaft und die Menschheit mehr definieren kann und allmählich, infolge der aus seiner Kritik an der Welt entstandenen Handlungshemmung, auch an sich selbst zu leiden anfängt. Auf seine Befindlichkeit lässt sich die Definition des melancholischen Intellektuellen anwenden, die sich in der Melancholie-Studie von Lepenies befindet: "Der melancholische Intellektuelle leidet an der Welt, er versucht, diesem Leiden Ausdruck zu verleihen, und schließlich leidet er an sich selbst, weil er nur noch grübeln und nicht mehr handeln kann."²²⁴

Keetenheuves Polemik gegen die gesellschaftlichen Verhältnisse in der Bundesrepublik der 1950er Jahre und gegen die menschliche Situation schlechthin ist nun im Zusammenhang mit seiner Melancholie zu denken. Auf den Zusammenhang zwischen Melancholie und Polemik macht Panajotis Kondylis²²⁵ aufmerksam. Er wendet sich gegen die allgemeine These, dass Melancholie schlichtweg Resignation bedeutet. Melancholie hat nach ihm ein Janusgesicht – dadurch, dass der Melancholiker der ganzen Welt Sinn und Wert entziehe, räche er sich an dem intentionalen Etwas, an dem er gescheitert sei (Heidbrink 1997, S. 282). In diesem Sinne sei er also aktiv. Die Sinnlosigkeit, die er feststellt, sei darüber hinaus weiterhin in Bezug auf den Sinn definiert. Das intentionale Etwas bleibe so im mentalen Universum des Melancholikers gegenwärtig.

Das Motiv des Scheiterns an dem intentionalen Etwas markiert die rückbezüglichen Reflexionen Keetenheuves. Der Erzähler konfrontiert uns mit dem Hang seines Protagonisten, sein Versagen in der Ehe und auf dem Gebiet der Berufspolitik ambivalent zu beurteilen. Die Auseinandersetzung mit dem Scheitern an den politischen Gegnern und dem Missgeschick seiner Frau, für das er sich verantwortlich sieht, entwickelt sich bei Keetenheuve zwar zu einem Selbstvorwurf und einem Schuldgefühl, indem er jedoch gegen die politischen Verhältnisse in der Bundesrepublik, die menschliche Natur und die Welt polemisiert, macht er den Versuch, sein Scheitern zu rechtfertigen und es als Beleg seiner moralischen Superiorität hinzustellen. So wertet er sich selbst auf bei gleichzeitigem Abwerten anderer Menschen und des Daseins.

Bemüht sich Keetenheuve noch darum, seine ethisch-politischen Ideale auf dem Gebiet der Berufspolitik durchzusetzen, und damit ihnen einen realen Raum zu verschaffen, so lässt sich bei dem Protagonisten von *Jugend* eine melancholische Weltflucht konstatieren. In dem Fragment enthüllt sich die Welt der norddeutschen Kleinstadt, die hier als Schauplatz fungiert, als ein beengender Mikrokosmos, deren Atmosphäre von den inhumanen Praktiken

²²⁴ Lepenies 1998, S. XIX.

²²⁵ Heidbrink 1997, S. 281-299.

der örtlichen Adeligen und Bürger geprägt wird. Der Protagonist, der sich als ein außerordentlich freiheitsliebender Mensch kundgibt, wendet sich von dieser durchritualisierten Mikrowelt ab, er behält sich allerdings das Recht vor, die Kleinstadtverhältnisse zu beobachten und einer stillen Kritik zu unterziehen.

Wolf Lepenies konzentriert sich auf die Einsamkeitsliebe,²²⁶ die sich unter den bürgerlichen Poeten im 18. Jahrhundert, im Zeitalter der Sentimentalität, ausgebreitet hat. Er sieht in dem Hang zur Einsamkeit die Bemühung um „Isolierung von der Macht und Verzweiflung an der Ordnung, die nicht zu durchbrechen ist“²²⁷. Analog wird in *Jugend* eine Beziehung zwischen der Melancholie und der Unmöglichkeit, die Grenzen der gegebenen Ordnung zu überschreiten, gestaltet. Das etwaige Auflehnungspotential der Polemik des Protagonisten von *Jugend*, die gegen die kleinstädtische Welt und die darin anerkannte Hierarchie der Klassen gerichtet ist, entschärft seine durch die Bilder der psychiatrischen Klinik und der im Hafen vor Anker liegenden Schiffe vermittelte Erkenntnis, dass es keine realen Fluchtmöglichkeit aus den Schranken dieser Welt gibt. Der Text codiert im Bild des melancholischen Leidens des Protagonisten ein Unbehagen an erstarrten sozialen Regeln, die Außenseiter und Wahnsinnige herstellen, wie der Fall von Käte Kasch bezeugt.

Ihre Tochter war eingeschlossen und verwahrt in der Irrenklinik, in Heil und Pflege ohne Heil und Liebe, jenseits der Bahngleise. Sie konnte in ihrem Krankenbett Tag und Nacht die Züge hören, die nach Berlin und nach Schweden fuhren, und sie hätte der Stadt entkommen können, rechtzeitig. (J 78)

Wenn man das Verhalten des Protagonisten von *Jugend* analysiert, stößt man auf eine Lebensphilosophie, deren Grundmomente in Abweisung von Handlungsentwürfen und im zwecklosen Grübeln bestehen, was jedoch nach der Logik des Textes nicht ein Beleg seiner psychischen Unzulänglichkeit ist, sondern seine Fähigkeit impliziert, die ihn umgebende soziale Welt als defizitär bloßzulegen. Das Resultat seines Denkens ist der Entschluss, in Bezug auf die soziale Welt untätig zu bleiben und die Weltaneignung ausschließlich über die Kunst- und Philosophierezeption zu realisieren.

Die Rezeption der Literatur und der Philosophie ist eine Kompensation für das Engagement in der Gesellschaft, deren Vorschriften und Normen der Protagonist wegen ihrer Verpönung des Subjektiven und der daraus resultierenden Inhumanität nicht akzeptieren kann. Nun ist es verständlich, dass seine auf der intellektuellen Ebene betriebene Auseinandersetzung mit der Ordnung der Kleinstadt seine Empfindsamkeit fürs soziale Unrecht erhöht und macht einsichtig, dass sein Verzicht aufs soziale Handeln nicht völlig der Rechtfertigung entbehrt. Festzustellen ist dabei eine Ausweitung der Thematik der

²²⁶ Lepenies 1998, S. 85-90.

²²⁷ Lepenies 1998, S. 86.

Protesthaltung des Protagonisten gegen die Ordnung der Stadt auch auf die Raumdarstellungen. Dies macht sich an der in dem Fragment auszumachenden Opposition Exterieur/Interieur bemerkbar, die eine Beziehung zu der Problematik der melancholischen Selbstbezüglichkeit hat. Das Interieur der Wohnung, wo der Protagonist sich meistens aufhält, tritt als ein Ort in Erscheinung, an dem er grübeln, träumen, phantasieren und damit in Eintracht mit seiner Subjektivität leben kann. Seine Restriktion in die Privatsphäre ergibt sich aus dem Bedürfnis, seine authentische Existenz vor dem Selbstverlust, der ihm als Einzelindividuum in dem Exterieur der bürgerlich-adeligen Klassengesellschaft droht, zu verschonen (vgl. Lepenies 1998, S. 136).

Der Handlungsverlauf von *Jugend* illustriert in mehrfacher Hinsicht eine Beziehung zwischen Verzicht auf die soziale Aktivität und der melancholischen Attitüde auf. In dem Text lassen sich Momente in dem Leben des Protagonisten verfolgen, in denen er einen Anschluss an die kulturelle Welt sucht - er will z. B. an einem Theater in Berlin arbeiten und bemüht sich um einen Anschluss an die Kommunisten sowie die Deklassierten.²²⁸ Das Scheitern dieser Versuche, die sich aus der Maßlosigkeit seiner Freiheitsansprüche ergibt, zwingt ihn jedoch wiederum zum Rückzug aus der Öffentlichkeit.

Trotzdem bleibt der dialogische Charakter seiner Melancholie erhalten, indem die verlorene Außenwelt im Bereich der Phantasie herausgefordert wird.²²⁹ Das wird in einer Friedhofsszene angezeigt, in der beschrieben wird, wie die Protagonist sich nach einer Zurückweisung an einem Berliner Theater auf den Friedhof zurückzieht. Diese Szene spiegelt insgesamt eine Heraufbeschwörung des Todes, die man allerdings als eine versteckte Polemik mit den Lebenden verstehen muss. Dass sich der Protagonist der Vorstellung hingibt, ein Gespenst zu sein, von dem unter den Leuten erzählt wird, bezeugt den dialogischen Zug seiner Melancholie.

Ich suchte Zuflucht. Ich fand sie. Ich kletterte über eine Mauer. Ich war auf dem Friedhof. Ich hatte Frieden. Ich suchte mir ein Grab. Ich sah die Kreuze, die Steine, ich las die Totensprüche. (...) Ich war einig mit der Welt. Ich wars zufrieden. Ich war bei ihren Ahnen, sie wußten es nicht in ihren Betten. (...) Ich malte mir aus, daß einer mich sehen könnte, ver mummt in mein Plaid, und daß er erzählen würde, da war ein Gespenst in der Nacht, es spukt auf unserem Friedhof. Ich war sehr gern ein Gespenst. (J 135)

Dass der Protagonist von *Jugend* trotz seinen resignativen Inklinationen von dem Wunsch geleitet wird, die Welt auf eine gewisse Art und Weise zu gewinnen, wird in dem Fragment

²²⁸ Seine Melancholie bleibt trotz der Isolierung „in der Nähe von Welt“ und wahrt das kommunikative Prinzip. (vgl. Lepenies 1998, S. 167)

²²⁹ Zu dem dialogischen Charakter der Melancholie ist in der Studie von Lepenies Folgendes zu finden: „In bezug auf die Raum-Problematik der Melancholie wäre von dieser – überprüfen und umfassender rezipierten – Position aus erneut zu zeigen, wie Melancholie trotz Weltverlustes in der „Nähe von Welt“ bleibt: allein schon um das kommunikative Prinzip zu wahren, das aufzugeben die Psyche des Menschen nicht leicht zu veranlassen ist.“ (Lepenies 1998, S. 167)

an den Stellen deutlich, wo beschrieben wird, wie er versucht, die Aufmerksamkeit der ihm verhassten Bürger auf sein von ihren Normen abweichendes Verhalten zu ziehen.²³⁰ Dass er seine Umwelt provozieren will, zeugt von einem für Melancholie typischen Hang zur Exzentrizität. Zu der Exzentrizität schreibt Wolf Lepenies:

Der Exzentriker ist so abhängig vom Schock des Bürgers, der ihn legitimiert, wie der Melancholiker vom Mitleid dessen, von dem er sich unterscheiden möchte - exzentrische Melancholie ist kein Paradox, sondern oft genug die Regel. Die größte Entfernung von Gesellschaft leistet sich kaum, wer auf seiner Innerlichkeit beharrt. (Lepenies 1998, S. 182)

Aus der genauen Beobachtung des Verhaltens der Koeppenschen Protagonisten lässt sich erschließen, dass sie zwar zu dem Rückzug in die Innerlichkeit tendieren, dass sie ihre Innerlichkeit jedoch von der Welt anerkannt sehen wollen.

Der Zentralkontext, der in den Romanen Koeppens vorhanden ist und der sich als eine Affirmation der Forderungen der rationalistischen Moderne fassen lässt, ist der der Freiheit des Individuums. Die Texte Koeppens berichten von der Einschränkung der Freiheit und zeigen als ihren Ursprung den geschichtlichen Prozess und die gesellschaftlichen Mechanismen. Die Koeppenschen Protagonisten treten als Ankläger der geschichtlichen Welt auf, an deren Lauf sie jedoch auch partizipieren, weshalb sie sich dessen bewusst werden, dass sie sich zu den Mitschuldigen machen müssen. Die Mitschuld konstatiert neben dem Protagonisten von *Jugend* unter Bezugnahme auf die Bibel und die altrömische Geschichte auch Keetenheuve.

Keetenheuve klappte den Deckel der Waschgelegenheit hoch, Wasser floß in das Becken, er konnte sich waschen, konnte die Reinigung des Pontius Pilatus vornehmen, wieder einmal, wieder einmal aufs neue, gewiß, er war unschuldig, ganz unschuldig am Lauf der Welt, aber gerade weil er unschuldig war, stand vor ihm die uralte Frage, was ist Unschuld, was Wahrheit, o alter Statthalter des Augustus. Er sah sich im Spiegel. (T 32)

Über den ganzen Text von *Jugend* sind die Reflexionen des Protagonisten über die Unfreiheit verstreut, in die er durch seine Geburt in die geschichtliche Epoche des ersten Drittels des zwanzigsten Jahrhunderts und das konkrete Milieu der norddeutschen Kleinstadt geworfen worden ist. Die Freiheitsproblematik scheint auch in den Bildern der geschichtlichen Übel auf, die den Text von *Jugend* durchziehen. Die Handlung des Fragments verfolgt, wie der Protagonist durch den Verzicht auf kulturelle Selbstverständlichkeiten seine Autonomie zu

²³⁰ Passivität und ein Zuwenig an Entscheidungsdruck, die Produkt der Ablehnung der Konformität sind, jener Akzeptanz des Allgemeinen, die es ermöglicht, dass der Mensch die Mittel und Ziele seiner Umwelt akzeptiert, ihre Zwecke internalisiert und damit im innerweltlichen Sinne aktiv werden kann, haben die Vertrocknung der Existenz des das Gemeinsame verweigernden Individuums zur Folge. Die antibürgerlich gerichtete Sehnsucht nach der Muße und Freiheit kann nur dann ihre Dynamik aufrechterhalten, wenn man sich dauerhaft im Zustand der direkten Konfrontation mit denjenigen befindet, die keinen Freiheitsplan kennen. (siehe dazu Lepenies 1998, S. 185-213)

verteidigen sucht und enthält Informationen, dass er für seine Umwelt dadurch zu einem potenziellen Auslöser von Chaos und Unordnung wird.²³¹

Ich versuchte die Stadt. Ich war ein Ärgernis. Ich wollte ein Ärgernis sein. Die Ordnung beobachtete mich. Die Bürger mikroskopierten mich in ihren Fensterspiegeln. Sie sahen ein Ungeheuer. Die Ordnung fühlte sich herausgefordert und wünschte ein Gesetz. Alle Ertüchtiger bliesen zur Jagd. Sie pirschten sich ran. Sie umstellten mich. Sie bauten Fallen, in die ich nicht fiel. Ich tat nichts. Ich tat keinem etwas. Das war verdächtig. Das war böse. (J 130)

Hier zeigt sich in aller Deutlichkeit: Das Beharren des Jugend-Protagonisten auf den Rechten der Subjektivität geht nicht ohne die Konfrontation mit der sozialen Welt ab, wie sehr es sich nur um eine indirekte Konfrontation in Form der Verweigerung handelt. Damit verleiht der Autor der Melancholie seines Protagonisten durchaus Eigenheiten der exzentrischen Melancholie.

²³¹ Hier kommt im Medium der literarischen Sprache die Betrachtung von Földényi zu Wort, dass die Welt der Nicht-Melancholiker und die der Melancholiker zwei strikt abgegrenzte Welten sind. (Földényi 2004, S. 44)

Exkurs 1: Frauenbilder

Die Bilder der Frau, die die Romane Wolfgang Koeppens zeichnen, sind im Ganzen betrachtet Weiblichkeitsimaginationen, die einer Metaphorisierung der Frau entspringen. Darin kann man einen Anlass dafür sehen, bei der Untersuchung der Frauenbilder bei Koeppen den methodischen Ansatz der Frauenbildforschung²³² zu berücksichtigen. Die Koeppenschen Frauenfiguren haben eine Funktion als Projektionsfiguren, womit sie die in diesen Romanen dargestellten zwischengeschlechtlichen Dynamiken reflektieren. Um die wechselseitigen Beziehungen zwischen den weiblichen Figuren und den männlichen Figuren analysieren zu können, bewegt sich dieses Kapitel ferner im Rahmen tiefenpsychologischer Ansätze, die sich als eine geeignete Ergänzung des Ansatzes der Frauenbildforschung erweisen. Mit den Bildern der Frau in den Romanen Wolfgang Koeppen ist einerseits eine zeittypische „männliche“ Vorstellung von der Weiblichkeit bedacht, andererseits konstruiert Wolfgang Koeppen Bilder der Frau, die die Frau aus der Sicht der männlichen Protagonisten als das spezifisch Andere erscheinen lassen.²³³ In Bezug auf Koeppens Erstlingsroman *Eine unglückliche Liebe* werden diese beiden Ansätze um strukturalistisch fundierte Recherchen ergänzt, die nachforschen, auf welchen Strukturen die Wahrnehmung des Weiblichen in diesem Roman beruht.

Fängt man bei dem Roman *Eine unglückliche Liebe* an, so stellt man fest, dass darin eine Frauensymbolik vorhanden ist, die sich vor der Folie der profanen Mythologie und der archetypalen Psychologie lesen läßt. In den Nachkriegsromanen, die in erster Linie gesellschaftliche Sujets vermitteln, ist diese Frauensymbolik nicht mehr so deutlich. Die Bedeutung der Frauenentwürfe in den Nachkriegsromanen Koeppens scheint angesichts deren vordergründig gesellschaftskritischen Thematik nicht so fundamental zu sein wie in dem Erstling, der das Thema der Liebe eines Mannes zu einer Frau zum Gegenstand hat. Die Frauenfiguren in der Nachkriegstrilogie fügen sich alles in allem in deren große gesellschaftliche Themen ein.²³⁴ Es gehört zu der poetischen Strategie Wolfgang Koeppens, dem Weltentwurf in der Nachkriegstrilogie den Unterton von existentieller Untröstlichkeit zu verleihen, worauf die Zeichnung seiner männlichen wie auch weiblichen Figuren zugeschnitten ist. Es ist nichtsdestotrotz eine Kontinuität des Frauentypus nachweisbar.

²³² Nun ist es zwar meine Absicht, die in den Romanen Koeppens befindlichen Projektionen des Weiblichen in Anlehnung an die Frauenbildforschung zu untersuchen, diese Absicht ist jedoch nicht kritisch motiviert.

²³³ Dieses Kapitel soll als Korrektiv der Meinung von Christoph Haas wirken, dass die Auseinandersetzung mit den Frauenfiguren in den Texten Wolfgang Koeppens eine langweilige Aufgabe sei. (siehe dazu Haas 1998, S. 36)

²³⁴ Vgl. Haas 1998, S. 36.

In *Eine unglückliche Liebe* werden in der Erzählerperspektive und in dem Bewusstsein des Protagonisten Spielräume für die Metaphorisierung der weiblichen Hauptfigur eröffnet. An dem Äußeren und den eigentümlichen Manieren der Protagonistin kann ein ästhetisches Konzept der Weiblichkeit abgelesen werden, in dem Elemente der Weiblichkeitsimaginationen aus der Zeit um die Jahrhundertwende präsent sind. Die Weiblichkeitsstilisierungen Sibylles finden jedoch zugleich als „Resonanzkörper“ (Pohle 1998, S. 15) des kulturellen Zeitgeistes der Weimarer Republik Verwendung. Einer der Grundzüge dieser Figur ist die ihr inhärente Verschwisterung der noch im Fin de Siècle dominanten Dichotomien: Sexus vs. Ratio, sinnliche Zügellosigkeit vs. Produktivität, Weib vs. Mann, Geschlecht vs. Charakter.²³⁵ Sibylle wird von Friedrich zwar als bedrohlich wahrgenommen, worin eine Nähe zu den obsessiven Weiblichkeitsstilisierungen als Ausdruck kollektiver Phantasien in den Texten der literarischen Moderne um die Jahrhundertwende erkennbar ist, ihre imaginierte Gefährlichkeit ergibt sich jedoch nicht primär aus ihrer weiblichen Triebhaftigkeit,²³⁶ sondern auch aus ihrer Ratio. Ihr Wesen ist also nicht dermaßen naturbestimmt wie das der Frauen in den literarischen Phantasien des Fin de siècle. Im Gegenteil erscheint Sibylle als maskulinisierte Frau,²³⁷ was auf die Verwandlung des Begriffes der Frau in der Weimarer Republik zurückzuführen ist.²³⁸

Mit der Emanzipation Sibylles, die der Erzähler in denjenigen Szenen thematisiert, in denen Sibylles Handlungspraktiken als die einer modernen Frau dargestellt werden, korrespondiert auch das Äußere dieser Figur. Sibylle verkörpert den Typus einer schlanken, sportlich-trainierten, souveränen, beinahe androgyn wirkenden Frau, die gerne in praktischen, schlichten Kleidern geht, wie er für die Frauenliteratur der Weimarer Republik kennzeichnend

²³⁵ Sie dazu Pohle 1998, S. 68.

²³⁶ In den 1890er Jahren waren „Frau“ und „Leben“ praktisch Synonyme. Als weiblicher Wesenszug wurde der Instinkt hervorgehoben. (Lindner 1994, S. 84)

²³⁷ Vgl. Haas 1998, S. 36.

²³⁸ In den 1920er Jahren wird der Begriff „Neue Frau“ zum Topos. Die Frau der Weimarer Republik ist erkennbar an ihrem Haarschnitt und knabenhafter Gestalt. Es handelt sich um eine Frau, die die Großstadtkultur produzierte – und zwar nicht nur in Deutschland, sondern zum Beispiel auch in Frankreich, Großbritannien oder in den Vereinigten Staaten von Amerika – man spricht im Zusammenhang mit der Kultur der Weimarer Republik von der Amerikanisierung des deutschen Lebensstils und der Kultur. Die neue Frau trug zahlreiche gemeinsame Attribute mit der künstlichen Welt der Maschinen und der Warenhäuser. Sie war eng mit den Modezeitschriften, der Reklame und der Kultur der Kabaretts und Varietés verbunden. Mit ihrer Unabhängigkeit, Rationalität, Zielstrebigkeit und mit ihrem Eroberungsdrang sowie Selbstbewusstsein verkörperte sie die Ideale der Neuen Sachlichkeit. Das Phänomen der neuen Frau greift allerdings bereits in die Zeit um die Jahrhundertwende zurück, wo es schon Frauen gab, die lebenslang ledig und ohne Kinder lebten und sich an den männlichen Lebensentwürfen orientierten. (siehe dazu: Roebbing, Urmgard: „Haarschnitt ist noch nicht Freiheit“, Das Ringen um Bilder der Neuen Frau in Texten von Autorinnen und Autoren der Weimarer Republik, in: *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*, Band 5 · 1999/2000, Röhrig Universitätsverlag · St. Ingbert 2000, S. 13-15; Görtemaker, Manfred: Weimar in Berlin – Porträt einer Epoche, S. 82-83)

war.²³⁹ Dass Sibylle durchaus dem neuen Frauentypus²⁴⁰ entspricht, belegen auch die Tatsachen aus ihrem Leben wie z. B. die, dass sie sich beruflich betätigt, finanziell unabhängig und ohne sexuelle Tabus ist und nicht nach familiärer Absicherung strebt.²⁴¹

Friedrich wird nun als ein Mann vorgestellt, der diesem neuen Frauentypus mit Sympathie und Begeisterung begegnet. Er freut sich darüber, dass er in der Person Sibylles den Inbegriff der entsexualisierten Schönheit, bar der triebhaften Sinnlichkeit und der erotischen Weiblichkeit, bewundern und Sibylle deshalb zu seinem Kameraden stilisieren kann, gleichzeitig ist er sich allerdings darüber im Klaren, dass Sibylle keine Frau ist, bei der der Mann Zuflucht von der Entfremdungserfahrung der „entzauberten“ Welt suchen kann, als er etwa konstatiert, dass man bei Sibylle nicht „als Werther kommen“ (UL 38) darf. Es wird an mehreren Stellen des Romans die Kraft der androgynen Wirkung Sibylles gezeigt, in dem geschlechtlich wenig differenzierten, prä-ödiplal ausgerichteten Bewusstsein Friedrichs²⁴² entgrenzte Gefühle hervorzurufen, in denen die Geschlechtsdifferenzen verschwimmen. Die psychoanalytisch anklingende Hypothese, dass das Wesen Friedrichs präödiplal ausgerichtet ist, lässt sich dadurch erhärten, dass Sibylle von ihm mehrmals mit der Sphäre des Heiligen assoziiert wird, wodurch die Erzählinstanz offenkundig auf seinen Abstand zu seinem Körper-Ich anspielt, der sich an anderen Stellen als Ergebnis seiner sexuellen Verdrängungstendenzen liest.²⁴³

Es ist auffällig, dass Friedrich mit Liebe andere Ziele verbindet, als das der Befriedigung der elementaren sexuellen Bedürfnisse. Vor dieser Folie erscheint er als ein ziemlich traditioneller Held, der im Unterschied zu den Figuren der Kabarettisten in der Liebe das Abstrakte und Sentimentale befürwortet. Als Rekurse auf die ästhetisch-narzißtische Motivierung seiner Liebe – ihre Erwidern soll Friedrich ermöglichen, sein Selbst aufzuwerten – lesen sich diejenigen Passagen, in denen er sein eigenes Aussehen voller Unzufriedenheit zur Kenntnis nimmt und Sibylle an Schönheit gleichkommen will. Der Text

²³⁹ Zu erwähnen sind z. B. die Texte von Autorinnen wie Fleißer, Keun, Tergit oder Baum, in denen selbstbewusste, berufstätige Frauen imaginiert werden. (Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik, Band 5 · 1999/2000, S. 14)

²⁴⁰ Die Figur Sibylles hat in dem Roman nicht nur die Funktion des Wunschbildes des Protagonisten, wie Christoph Haas schlußfolgert, sondern kann über die Rolle der Frau in der Weimarer Republik Aufschluss geben. (vgl. Haas 1998, S. 36)

²⁴¹ Der Roman *Eine unglückliche Liebe* reflektiert mit der Einführung einer emanzipierten, ihre Sexualität frei auslebenden Protagonistin die überkommenen Geschlechtsverhältnisse. Thomé schreibt im Zusammenhang mit diesen Wandlungen von der sog. „permissive society“, in der die Intimbeziehungen wesentlich von der Kontingenz bestimmt werden. (Mix 2000, S. 24)

²⁴² Vgl. Uske, Bernhard: *Geschichte und ästhetisches Verhalten: das Werk Wolfgang Koeppens*, Lang, Frankfurt am Main 1984, S. 114-126.

²⁴³ In dem Freudschen Sinne der Triebverdrängung erklärt Bernhard Uske in seiner Koeppen-Studie *Geschichte und ästhetisches Verhalten* aus dem Jahre 1984 die Melancholie der Koeppenschen Protagonisten.

gibt Signale, dass er sich, seitdem er in Sibylle verliebt ist, nach einem reizvollen und ästhetisch affizierten Leben sehnt. Dem entsprechend hinterfragt er seine bisherige Existenzführung mittels der Imaginationen des Ekelhaften und Erniedrigenden: „Ich sah mich als den elendsten der Menschen, in einer Hütte, die zusammenbricht, während ein gelber Fluß von Abwässern sie umspült.“ (UL 33)

Von einem betont modernen Moment ist dagegen, dass Friedrichs Bewunderung Sibylles mehrere Strukturmerkmale der Adoration²⁴⁴ der Filmschauspieler und -schauspielerinnen aufweist. Die filmhafte Phantastik, die in seinen Imaginationen zur Geltung kommt, scheint gleich wie der in den Roman eingeführte Weiblichkeitstypus auf den kulturhistorischen Zusammenhang der Weimarer Republik zu verweisen, deren Kultur wesentlich von Filmkunst beeinflusst wurde, weshalb man die Zwanzigerjahre die Epoche der Intermedialität nennt.²⁴⁵ In dem Text von *Eine unglückliche Liebe* gibt es einige Szenen, in denen sich der Erzähler auf die Weisen von Friedrichs visueller Wahrnehmung Sibylles konzentriert, wobei jene Konsequenz der Konzentration Friedrichs auf die Einzelheiten in Sibylles Gesicht - insbesondere auf die Augen - sowie auf die Formen ihres Körpers in den Vordergrund gerückt wird, deren Zentralkern darin besteht, dass Friedrich durch die Betrachtung Sibylles die Rolle des Zuschauers zugewiesen wird.²⁴⁶ So werden in dem Roman Auswirkungen der Wahrnehmung der Menschengestalt herausgestellt, die eine Nähe zu kinästhetischer Wahrnehmung haben.

Petra Hanáková schreibt in ihrer der Problematik des Frauengesichtes im Film gewidmeten Studie, dass der Zuschauer durch die Details im Gesicht der Schauspielerin verführt werde.²⁴⁷ Eine literarische Analogie dieser Betrachtung kann man in *Eine unglückliche Liebe* finden, wo die rauschhaften Gefühle Friedrichs zur Darstellung kommen, die sich ihn im Anblick des Gesichtes Sibylles bemächtigen. Sie machen seine Position mit der eines Filmzuschauers vergleichbar, der nicht gefeit gegen die Verführungskraft der Schauspielerin ist.²⁴⁸ Die den Eindruck des Unerreichbaren hervorrufende Schönheit der Schauspielerin ruft nach Hanáková

²⁴⁴ Vgl. Haas 1998, S. 39; Haas spricht von der Erotik des Augen und der Pygmalionsfaszination.

²⁴⁵ Irmgard Roebling bemerkt, dass für die reale Frau bis zum 19. Jahrhundert die Frauenbilder berühmter Maler ästhetischen und moralischen Vorbildcharakter hatten, während in der Weimarer Republik diese Funktion in trivialisierter Form die durch die Massenmedien verbreiteten Bilder von Stars und Idolen übernommen haben. So war das Bild der Neuen Frau omnipräsent. (Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik, Band 5 · 1999/2000, S. 14)

²⁴⁶ Näheres zu dieser Problematik: Hanáková Petra: Velké detaily ženské tváře a jejich role ve filmu, in: *Ponořena do Léthé*, Sborník věnovaný cyklu přednášek Metafora ženy 2000-2001, Praha 2003, S. 84-91.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd.

bei dem Zuschauer mystische Gefühle der Verdammnis hervor.²⁴⁹ Es handelt sich hier um die Konfrontation mit dem unerreichbaren Selbst-Ideal.

Man kann ähnliche mentale Prozesse bei Friedrich rekonstruieren. Die ihn quälenden Gefühle der Verstoßung aus der Nähe Gottes - als Sibylle ihn wiederholt abweist - hängen damit zusammen, dass der Persönlichkeit Sibylles in seiner Imagination, wie schon erwähnt, ein Hauch des Sakralen anhaftet. Diese Sichtweise Friedrichs vermitteln vor allem die Assoziationen Sibylles mit Licht, die für eine außerordentliche Ausstrahlung der weiblichen Hauptfigur sprechen. Friedrich nimmt Sibylle „wie in einem Heiligenschein“ (UL 57) wahr und fühlt sich durch das bloße Anschauen Sibylles „gebannt“ (UL 57) und dem Tod anheimgegeben: „[...] so daß es wie ein Tod war, eine Ohnmacht, ein Versinken, das Sterben eines Gotteskindes, das sie gesehen hatten.“ (UL 57) In diesem Zusammenhang lässt sich das in dem Roman fungierende Motiv der Verdammung als Umschreibung des quasi-religiösen Charakters der Liebe Friedrichs verstehen: „Da wurde er wieder der Bettler und stand vor ihr und war eine verdammte Seele außer dem Leib.“ (UL 141)

Roland Barthes führt in seiner Studie über das Gesicht Greta Garbos an, dass der intensive visuelle Kontakt mit dem Gesicht der Filmschauspielerinnen für die Zuschauer fatale, ja selbstzerstörerische Folgen haben könne.²⁵⁰ Nun erscheint Friedrich als eine Figur, die durch die Einbildungskraft die Intensität ihrer Liebe dermaßen steigern kann, dass das Objekt der Liebe dadurch über sie absolute Macht gewinnt. Das erlaubt, Friedrichs Selbstmordwünsche als Artikulation einer Sehnsucht nach Selbstausslöschung zu betrachten.²⁵¹ Hanáková zufolge gewinnt das menschliche Objekt auf der Leinwand durch die Fragmentierung in Einzelteile eine große Bedeutung, weil es aus der natürlichen Sequenz der Bilder herausgerissen werde.²⁵² Das Hervorheben des Details rufe eine starke emotionelle Wirkung im Gemüt des Beobachters hervor und verursache eine radikale Störung seiner üblichen Wahrnehmung.²⁵³ Die Störung der üblichen Wahrnehmung wird von Koeppen an derjenigen Stelle seines

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Hanáková, Petra: Velké detaily ženské tváře a jejich role ve filmu, in: *Ponořena do Léthé* 2003, S. 86.

²⁵¹ Als Schauspielerinnen bietet Sibylle Friedrich eine gute Gelegenheit an, sie zu beobachten. Das Zuschauer-Motiv hängt mit dem öffentlichen Charakter der Kultur der Weimarer Republik zusammen. Die Protagonistin wird für Friedrich zum Symbol der verführerischen Welt der Großstadt Berlin. Sie weist mehrere gemeinsame Aspekte mit der Figur der gleichnamigen Berliner Schauspielerinnen aus der Novelle *Lyrische Novelle* Annemarie Schwarzenbachs aus den 1930er Jahren auf, der Koeppen in der Rezension „Alte und neue Novellen“ Aufmerksamkeit widmet. Der Protagonist dieser Novelle ist Friedrich nicht zuletzt darin ähnlich, dass er einer Leidenschaft verfällt, aus der es für ihn keinen Ausweg außer melancholischem Rückzug gibt. (Koeppen, Wolfgang: Gesammelte Werke in sechs Bänden, Herausgegeben von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Dagmar von Briel und Hans-Ulrich Treichel, *Essays und Rezensionen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986, S. 41)

²⁵² Hanáková, Petra: Velké detaily ženské tváře a jejich role ve filmu, in: *Ponořena do Léthé* 2003, S. 84.

²⁵³ Ebd.

Erstlings beschrieben, wo das erste Treffen Friedrichs mit Sibylle geschildert wird. Die Anspielungen auf die christliche Religion und Gott machen deutlich, dass die Wirkung der Betrachtung Sibylles der Wirkung der religiösen Kontemplation nahekommt.

Ich war wie gegen einen Sandsack gerannt, verhext, und hatte dem christlichen Mädchenpensionat der Schule von Sacré Cœur vorstehen können. Ich sah Sibylle vor mir, mein wahres Wesen sammelte sich einzig in meinem Blick, ich sah sie an, sah über die Kappe hinweg, die ein Damenhut war, und über die Krause am Hals, sah drüber weg und sah ihre Gestalt und ihr Gesicht, sah die Hände und hätte ich denken können in diesem Moment, dann hätte ich gedacht, Gott sieht das Herz an, und ich wußte alles, nichts, was auch später geschehen ist, hat mich im Grunde überrascht, ich wußte: ich bin verliebt, ich liebe sie! (UL 32)

Der Erzähler verwendet, wie man sieht, ein Bild der Beobachtung der Gestalt der Frau, dem Momente der mystisch-erotischen Verzückung innewohnen. Das ist eine Parallele zu den Erwägungen von Roland Barthes, nach denen das Fokussieren auf das Detail des Gesichtes der Schauspielerin den Blick des Beobachters von der Körperlichkeit reinigt und das beobachtete Objekt der Sphäre der Sexualität ins Sakrale enthebt.²⁵⁴ Ein ähnliches, quasi-mythisches Motiv ist den Vergleichen des Antlitzes von Sibylle mit dem "Haupt des Eros vor der Idylle der griechischen Inseln" (UL 57) inhärent. Es lässt sich beobachten, dass Sibylle durch die Faszination, die von ihr ausgeht, für Friedrich ihre weiblichen Züge verliert und zu einer Figur wird, die den Eindruck erweckt, als ob sie jenseits der Dichotomie der Geschlechter existieren würde.

Genauso steht es in *Eine unglückliche Liebe* mit der Darstellung der Gemütszustände Friedrichs, die in einem imaginären Raum jenseits der Raum-Zeit-Welt verortet sind. In dem Roman gibt es Passagen, aus denen zu erschließen ist, dass Friedrichs Raum-Zeit-Wahrnehmung in dem Zustand des Fixiert-Seins auf Sibylle eine wesentliche Veränderung erfährt. Gleich am Anfang des Romans, wo Friedrichs Ankunft in der Fremdenstadt geschildert wird, ist die Veränderung der Raumwahrnehmung Friedrichs darin zu sehen, dass er während seiner Taxifahrt ins Hotel die Ausdehnung des Raumes der Fremdenstadt ins Unendliche imaginiert. An einer anderen Stelle, die darauf fokussiert, wie sich Friedrich den Vorstellungen hingibt, dass er sich in einem Schiff über Sibylle beugt und sie küsst, ist die Evokation des Stillstandes der Zeit in dem Gemüt des Protagonisten festgehalten, indem die Erzählinstanz darauf zu sprechen kommt, dass Friedrich der Fahrt kein Ende wünschte.

Barthes geht in seinem Buch *Mythen des Alltags* auf das Quasi-Religiöse der Ausstrahlung des Gesichtes der Schauspielerin. Er nimmt als ein Beispiel das Gesicht Greta Garbos und schreibt ihm den Charakter einer Ikone zu, an der ein archetypales Zusammenspiel von Linien ersichtlich ist.²⁵⁵ Dieses Archetypale ist nach Barthes der Grund, weshalb Garbos Gesicht das

²⁵⁴ Hanáková, Petra: Velké detaily ženské tváře a jejich role ve filmu, in: *Ponořena do Léthé* 2003, S. 86.

²⁵⁵ Ebd.

Vermögen hatte, den Zuschauer zu faszinieren und ihn in eine quasi-religiöse Ekstase zu versetzen.²⁵⁶ Barthes zieht den Schluss, dass das ikonenhafte Gesicht den Anschein erweckt, jenseits der Zeit und des Raumes als Essenz zu existieren,²⁵⁷ und verweist darauf, dass der Kult Garbos in dem Publikum ein Gefühl der Erniedrigung vor den verabsolutierten Werten auslöste.²⁵⁸

Greta Garbo gehört noch zu jenem Augenblick in der Geschichte des Films, da das Erfassen des menschlichen Gesichts die Massen in die größte Verwirrung stürzte, da man sich buchstäblich in einem menschlichen Abbild verlor wie in einem Liebestrank, da das Gesicht eine Art von absolutem Zustand des Fleisches bildete, den man nicht erreichen und von dem man sich nicht lösen konnte. Ein paar Jahre früher bewirkte das Gesicht Valentinos Selbstmorde; das der Garbo gehört in denselben Bereich ritterlicher Lieben, in dem das Fleisch mystische Gefühle des Verdammtseins hervorruft. (Mythen des Alltags, S. 73)

Garbos Gesicht schien hinter einer Maske verborgen zu sein, die resistent gegen alle Begebenheiten blieb.²⁵⁹ Davon leitet Barthes die Empfindung der Erniedrigung seitens des Publikums ab.

Entsprechende Konstruktionen des Visuellen sind auch in *Eine unglückliche Liebe* vorhanden. Friedrichs Tendenz, Sibylle in den Momenten zu beobachten, wenn sie sich schminkt, deutet an, dass er Lust daran findet, Zeuge der Verhüllung von allem Fragilen in ihrem Gesicht zu sein, das einen Makel an ihrer archetypal anmutenden Schönheit zu erkennen geben könnte.²⁶⁰ Die Erschließung des durch die Beobachtung zustande gekommenen Gefühls der Erniedrigung erfolgt in denjenigen Darstellungen, in denen die Erzählinstanz im Bilde festhält, wie sich Friedrich und sein Freund Beck in Sibylles Anwesenheit wie ein Spielzeug in den Händen einer Herrin vorkommen. Die Wiedergabe der Momente, in denen Friedrich Sibylle ausgeliefert ist, implizieren seine Passivität, das bei ihm in Imaginationen der Unterwürfigkeit resultiert.

Ihr Gesicht war über uns gebeugt, auch wenn es tiefer ruhte als wir spazierten, und ich glaubte, wir blickten aus der Perspektive der Spielpuppen in den Marionettentheatern zu der Meisterin empor, die uns an den Schnüren hielt. (UL 35)

In Bezug auf das in *Eine unglückliche Liebe* entworfene Bild der Frau als übergeordneter Instanz sind diejenigen Momente der Barthesschen Studie über das Gesicht Garbos in den Vordergrund zu stellen, die die Platonsche Ideenlehre und ihre Aktualisierung in der Filmkunst erörtern. Nach Barthes äußerte sich in dem Gesicht Garbos die intellektuelle

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Siehe dazu Hanáková, Petra: Velké detaily ženské tváře a jejich role ve filmu, in: *Ponořena do Léthé* 2003, S. 86-87.

²⁵⁸ Siehe dazu Hanáková, Petra: Velké detaily ženské tváře a jejich role ve filmu, in: *Ponořena do Léthé* 2003, S. 87.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Haas verdeutlicht, dass der ideale Umgang der Koeppenschen Protagonisten mit den Kindfrauen visueller Natur sei. Er beschränke sich auf das Anschauen, auf die Adoration. Das Liebeskonzept, das Koeppen in seinen Romanen entfalte, basiere auf einer kontemplativen Erotik, deren Organ das Auge sei. (Haas 1998, S. 39)

Vollkommenheit mehr als die formelle.²⁶¹ Garbos Gesicht sei geschlechtlich fast undefiniert, aber zugleich so beschaffen, dass man nicht an ihrer Weiblichkeit zweifeln könne.²⁶² Sie sei deshalb "göttlich" genannt worden, weil im Himmel alles perfekt sei.²⁶³ Die intellektuelle Schönheit ihres Gesichtes sei ihre Essenz gewesen, hinter der sie als wirkliche Frau verschwunden sei.²⁶⁴

Diese Momente sind auch auf Friedrichs Wahrnehmung des Gesichtes und der Gestalt Sibylles zu beziehen. Man findet in Friedrichs Reflexionen das schätzende Urteil, dass Sibylles Erscheinung dem „Reich des reinen Begriffs“ (UL 139) angehört. Es ist bei Friedrich der Drive aufzufinden, sich durch Sibylles den Anschein der Klugheit erweckenden Charme angesprochen zu fühlen. Durch den Vergleich ihrer Schönheit mit „einem Klang aus der Orpheus Kehle“ (UL 139) verleiht Friedrich Sibylle mythologische und poetische Merkmale, die ihre Weiblichkeit neutralisieren und Sibylle entsexualisieren.

Barthes reflektiert, dass die geschlechtliche Doppeldeutigkeit Garbos den Höhepunkt in dem Film *Die Königin Christine* erreichte, wo Garbo abwechselnd in der Rolle der Königin und des Ritters auftrat.²⁶⁵ Etwas Ritterliches ist auch aus den äußerlichen Manieren Sibylles zu erschließen. Es wird in der Beobachtung Friedrichs indiziert, dass Sibylle die paar Mädchen, die sie um sich duldet, „chevaleresk“ (UL 60) behandelt, die in die Exklamation mündet: „Das war sie also noch, eine Kavalier!“ (UL 61). Der Erzähler geht weiter darauf ein, dass es Sibylles Art war, zu diesen Mädchen „freundlich, höflich und nett, die Werbende zu sein, so wie ja auch der gute Reiter sein Pferd beschmeichelt und mit der Achtung, die er dem Tier entgegenbringt, sich selbst, der ihm die Gangart vorschreibt, erhöht.“ (UL 61) Diese „männlichen“ Spezifika Sibylles, die nicht für ihre potentielle lesbische Veranlagung, sondern für ihre narzißtisch motivierte Herrschsucht sprechen, die noch in anderen Passagen des Romans zutage tritt, erhöhen für Friedrich die Attraktivität der Protagonistin, so wie Garbo durch den Wechsel der weiblichen und männlichen Rolle in dem Film für die Zuschauer attraktiver wurde.

In der Studie von Hanáková findet man das Aperçu, dass die erotische Kraft des abgebildeten Gesichtes im Film maximiert werde.²⁶⁶ Eine ähnliche Erfahrung macht Friedrich, den der bloße Anblick des Gesichtes Sibylles "zu Boden werfen" (UL 20) kann, worin sich die Intensität der Wirkung des Visuellen auf ihn äußert. Somit kann man zu der

²⁶¹ Hanáková, Petra: Velké detaily ženské tváře a jejich role ve filmu, in: *Ponořena do Léthé* 2003, S. 87.

²⁶² Hanáková, Petra: Velké detaily ženské tváře a jejich role ve filmu, in: *Ponořena do Léthé* 2003, S. 86.

²⁶³ Hanáková, Petra: Velké detaily ženské tváře a jejich role ve filmu, in: *Ponořena do Léthé* 2003, S. 86-87.

²⁶⁴ Hanáková, Petra: Velké detaily ženské tváře a jejich role ve filmu, in: *Ponořena do Léthé* 2003, S. 87.

²⁶⁵ Siehe dazu Barthes, Roland: *Tvář Greta Garbo*, in: *Mytologie*, DOKOŘÁN, Praha 2004, S. 53.

²⁶⁶ Ebd.

Schlussfolgerung gelangen, dass der Autor in sein Erstling eine Frauenfigur eingeführt hat, deren Äußeres über ein Verzauberungspotential verfügt, das eine Entsprechung in der filmischen Kunst hat. Es ist nicht abwegig in diesem Zusammenhang zu erwähnen, dass Sibylle eine Figur repräsentiert, die auch tatsächlich eine Affinität zu der Welt der Schauspielkunst hat, indem sie seit ihren Jugendjahren in Filmen und später auf dem Podium des Varietés auftritt. Das Ikonenhafte ihres Aussehens wird in etwas trivialisierter Form in der Meinung Friedrichs vorausgedeutet, Sibylle sei „eine Figurine aus der Modenzeitschrift für die elegante Welt“ (UL 28), die er artikuliert, als sein Freund Beck ihm von ihrer Schönheit erzählt. Einen analogen Aspekt der Künstlichkeit, wenn auch an den Maßstäben der bildenden Künste orientiert, offenbart Friedrichs Wahrnehmung des Statutarischen der Gestalt Sibylles: „Sie stand wie ein Monument da, gewaltig aus Stein gehauen, Rodin hätte sie bewundert [...]“ (UL 99).

Die Konzentration auf die statutarischen Charakteristika der weiblichen Hauptfigur lässt Friedrichs Position Sibylle gegenüber als eine des melancholischen Beobachters erkennen. Das Moment der Melancholie prägt Friedrichs Neigung, Sibylle zum Gegenstand seines zeitvergessenen ästhetischen Anschauens²⁶⁷ zu machen. Nach Jean Starobinski „überschreitet die Statue die menschliche Zeitlichkeit und bezeichnet eine ontologische Überlegenheit“. (Heidbrink 1997, S. 88) Eine literarische Entsprechung dieser theoretischen Überlegungen scheint in *Eine unglückliche Liebe* an denjenigen Stellen vorzuliegen, in denen von Friedrichs Tendenz berichtet wird, der Schönheit Sibylles Vollkommenheit und Ewigkeit zuzuschreiben und sie dadurch im Medium der Phantasie in ein Kunstwerk zu verwandeln. Der ästhetische Aspekt der erotischen Liebe wird selbst durch die Struktur des Romans unterstrichen, indem von den Begegnungen mit Sibylle größtenteils aus der Retrospektive des Protagonisten berichtet wird. Die Technik der Rückschau erweist sich als ein geeignetes Mittel zur Illustrierung von Friedrichs Versuchen, seine Erfahrungen der Schönheit Sibylles im Medium der visuellen Erinnerung festzuhalten und sie so dem Verlauf der Zeit zu entreißen.

Wie man resümieren darf, werden in Koeppens Erstlingsroman Bilder der Frau erzeugt, in denen die weibliche Schönheit überwiegend als Abglanz des Essenziellen inszeniert wird. Nun gibt es in dem Roman jedoch auch Bilder, die auf Sibylles momentane seelische Lage oder auf ihre Handlungen verweisen und so eine existentielle Dimension dieser Figur zur Darstellung bringen. Auf der Ebene des Körpers entsprechen der existenziellen Betroffenheit

²⁶⁷ In Friedrichs Vorliebe für das ästhetische Anschauen lässt sich sein melancholischer Hang erkennen, sich aus der Zukunft zurückzunehmen und mit der Zeit nicht mitzugehen. (zu der Problematik des ästhetischen Anschauens siehe Theunissen 1991, S. 285-295)

der weiblichen Hauptfigur die Gesten, die Sibylle zu einer Person verwandeln, die von der raumzeitlichen Welt in Anspruch genommen wird und aktiv zu handeln gezwungen ist. Der Erzähler berührt an einigen Stellen, wie sich Sibylles Gesicht nach ihrer momentanen seelischen Lage verändert. Friedrich erkennt dann darin die Ähnlichkeit mit verschiedenen Lebewesen; mal sieht er Sibylle als Kind, mal als Katze, mal als Vogel oder als Schlange.

Ihr Gesicht zeigte nicht mehr die Ruhe des guten Kindes. Es war erregt und wie zerschrammt, das Gesicht eines Wandervogels. Auch schärfer in den Konturen. (UL 55)

Barthes erörtert die Individualisierung und Existentialisierung des Gesichtes der Filmschauspielerin am Beispiel der Schauspielerin Audrey Hepburn, die er als Garbos ästhetischen Gegensatz auffasst.²⁶⁸ Er findet in dem Gesicht von Hepburn nichts Essenzielles vor, sondern sieht darin die Widerspiegelung der endlosen Kompliziertheit der morfologischen Funktionen.²⁶⁹ Während das Gesicht Garbos der Idee glich, stehe das Gesicht Hepburns für das Ereignis.²⁷⁰

Der polnische Theoretiker Krystof Metrak, auf den Hanáková mehrmals Bezug nimmt, ist der Autor der These, dass der Zuschauer im Laufe der Zeit in dem Schauspieler nicht mehr das Objekt der Adoration, sondern das Objekt zum Identifizieren sucht.²⁷¹ Es handelt sich in der Geschichte des Filmes also um eine allmähliche Desakralisierung des Gesichtes des Filmschauspielers. Die Essenz des Gesichtes wird degradiert und das Gesicht wird der kontingenten Existenz ausgeliefert.²⁷² Der Zuschauer begehrt nicht mehr eine Göttin, die er anbeten kann, sondern er will an der Leinwand die Spiegelung seiner eigenen Grimasse finden.²⁷³

Erwähnenswert ist, dass bei Metrak der Dichotomie zwischen Essenz und Existenz, Erstarrung und Geste die Dichotomie zwischen Frau und Mann entspricht. Während nach Metrak die Frau die erstarrte Schönheit repräsentiert, ist das Gesicht des Mannes nicht erstarrt, sondern von der Welt und ihrer Dynamik geprägt, was mit der männlichen Aktivität korrespondiert.²⁷⁴ Es ist nun wichtig, dass im Rahmen der Darstellung von Friedrichs Beobachtung Sibylles ähnliche Rezeptionen herausgestellt werden. Das Gesicht Sibylles zeigt in dem Roman nicht unbedingt nur seine "weiblich-göttliche" Identität. Wo sich der Erzähler auf aktive Momente in Sibylles Existenz konzentriert, dort parallelisiert er damit Friedrichs

²⁶⁸ Siehe dazu Barthes 2004, S. 54.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Siehe dazu Hanáková, Petra: Velké detaily ženské tváře a jejich role ve filmu, in: *Ponořena do Léthé* 2003, S. 87-88.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Ebd.

Imaginationen, in denen Sibylle männliche Attribute erlangt. Die Darstellungen von Sibylles Schönheit oszillieren so zwischen den Imaginationen der erstarrten Schönheit einer Statue, die weiblich konnotiert ist – mit der erwähnten Ausnahme des Vergleichs ihres Gesichtes mit dem Haupt von Eros –, und den Imaginationen der sportlich und kämpferisch anmutenden Schönheit eines Mannes, dessen Geltungsbedürfnis durch seine Gesten und Körperbewegungen signalisiert wird.

"Halts Maul!" brüllte ihn Sibylle an, als der Ball über Fedors Lippen wollte. Sie war wie ein Fuhrknecht. [...] Sie stand breitbeinig da, mit den Ellbogen nach außen. Sie war wie ein junger Ringer in einer römischen Arena, dessen schlanker Leib in gewaltigen mörderischen Umschlingungen glatt und muskelstränig wie der Leib einer Schlange geworden ist. (UL 98)

Es ist nun logisch, dass der Erzähler zwecks der Abbildung der Konfrontationslust der Protagonistin auf die historischen Bilder des alten Rom zurückgreift.

Ein anderer Aspekt der Weiblichkeit in *Eine unglückliche Liebe* ist die Verbindung der weiblichen Figur und der Triade Wasser-Verführung-Tod, die für Mythen und Märchen kennzeichnend ist und deren bildliche Repräsentationen die Handlung des Romans durchziehen. Aus den Forschungen Carl Gustav Jungs geht hervor, dass das kollektive Unbewusste ein endloser Strom von Bildern und Formen darstelle und dass der endgültige Sinn des Bedeutungskernes Frau-Wasser-Verführung-Tod unbewusst bleibe.²⁷⁵

Dass Wasser und Verführung auch in *Eine unglückliche Liebe* motivisch eng verknüpft sind, ist schon am Anfang des Romans auffällig, wo Friedrich das offene Meer mit seinen "tragenden Wellen" (UL 7) und dem "Dunst des Horizonts, in dem die Schiffe eingehen und unsichtbar werden" (UL 7) lockt. Nach Jean Baudrillard, aus dessen Essay *Von der Verführung* ich im Folgenden zitieren werde, repräsentiert die Wasseroberfläche ein leeres Zeichen, das deswegen verführerisch dünkt, weil die menschliche Psyche dazu neigt, sich von einer leeren Stelle bezaubern zu lassen.²⁷⁶ Das Wasser regt die menschliche Imagination an und fordert den Menschen dazu auf, dass er die Leere, die sie visuell vermittelt, mit etwas Konkretem, d. h. mit konkreten Bildern ausfüllt.²⁷⁷

In der Anfangsszene von *Eine unglückliche Liebe*, die Friedrichs Beobachtung des Meeres exponiert, wird darüber einiges gesagt, wie die Meeresfläche in Friedrich eine unbestimmte Sehnsucht nach dem Unendlichen hervorruft. Der Handlungsablauf des Romans konzentriert sich im Folgenden darauf, wie Sibylle, eine ganz konkrete Frau, in Friedrichs Psyche die Stelle der zeichenlosen Wasseroberfläche einnimmt. Das Wassermotiv erscheint in dem

²⁷⁵ Siehe dazu Skalická, Zdeňka: Žena, voda, svádění a smrt, in: *Ponořena do Léthé* 2003, S. 74-81.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Ebd.

Roman an mehreren Stellen und immer hat es einen Bezug zu der Präsenz der Protagonistin. Die Episode, in der Friedrich beinahe im Fluss ertrinkt, hat die Funktion der Vorausdeutung der todbringenden Wirkung seiner künftigen Leidenschaft. Dem Verführungspotential von Wasser gesellt sich mit der Ankunft der Liebe in Friedrichs Existenz das Verführungspotential des Weiblichen hinzu; die Verknüpfung zwischen der weiblichen Hauptfigur und den Bildern des Wassers macht sich z. B. in Friedrichs Retrospektion bemerkbar, aus der man erfährt, dass Sibylle als Kind von einem Maler abgebildet worden ist, der ansonsten ausschließlich Fische und Wasser malte. Die zentrale Bedeutung des Wassermotivs trifft auch für den Schauplatz des Romans zu: es ist sicher kein Zufall, dass der Autor einen großen Teil der Handlung in einer Fremdenstadt ansiedelt, die an einem See liegt, und in den Text detaillierte Schilderungen von Friedrichs Wahrnehmung des Sees einspeist. Durch Wasserkanäle ist letztendlich auch Venedig durchzogen, wo Friedrich sich mit Sibylle zum letzten Mal trifft und wo er in Kauf nehmen muss, dass seine Liebe nie in Erfüllung gehen wird.

Nach Baudrillard haben das Weibliche und Wasser gemeinsam, dass sie intransparent, unbestimmt, unfassbar sind, und daher die Grenze zwischen Oberfläche und Tiefe, Wirklichkeit und Fiktion, der Naturerscheinung und dem kulturellen Artefakt verwischen.²⁷⁸ Diese Eigenschaften des Wassers scheinen Eingang in die Darstellung der Protagonistin gefunden zu haben. Sibylle wird als eine Frau charakterisiert, die sich durch markante Kapriziosität und Unberechenbarkeit auszeichnet, was verursacht, dass ihr Verhalten wenig prädiktiv ist. Wir erfahren von ihr, dass sie sich hartnäckig weigert, sich vor anderen Menschen zu offenbaren. Sie erscheint Friedrich äußerlich ungewöhnlich schön, gleichzeitig macht sie aber den Eindruck einer beseelten Frau, was Friedrich eine Tiefendimension in ihrer Psyche vermuten lässt. Dies ist auch der Grund, weshalb er sich nicht nur ihres Körpers, sondern auch ihrer Seele bemächtigen möchte. Ein weiteres Merkmal der zweideutigen Wirkung Sibylles ist, dass ihre Schönheit Friedrich vorübergehend nur als eine Täuschung vorkommt.

Er konnte sie ansehen, also war der Zauber, der ihn geblendet, verschwunden, also konnte er gehen? Nein! Er liebte sie. Nichts änderte sich. Er war gebannt. Je länger er sie anschaute, um so tiefer wieder fühlte er sich gebunden. (UL 57)

Es ist für Friedrichs imaginierende Wahrnehmung der Gestalt Sibylles ferner kennzeichnend, dass darin die Linien ihres Körpers mit der architektonischen Kunst der Antike assoziiert werden. So fungiert der Körper der Protagonistin in der Imagination Friedrichs als Raum für

²⁷⁸Ebd.

die Repräsentationen des Kulturellen, was aufzeigt, dass Friedrich eine Korrespondenz zwischen dem Natürlichen und dem Artifiziiellen aufspürt.

Sibylles oben erwähnte Tendenz zur Geheimtuerei wird zu einem Bestandteil ihrer Verführungskunst. Nach Baudrillard könne nur derjenige Mensch, der sein Inneres vor den anderen nicht entblößt, als Verführer agieren. Er spricht in diesem Zusammenhang von der ironischen Strategie des Verführers und schreibt dem Verführer Geist zu.²⁷⁹ Wo dagegen Geheimnisse, Rätselhaftigkeit und Unbestimmtheit verschwinden, dort wird die Realität zur Universalität. Das bedeutet endlich den Tod der Imagination.²⁸⁰ In dieser Hinsicht steht der Text von *Eine unglückliche Liebe* einer Skizze Koeppens nahe, in der der Autor ein Bild der Frau als Sphinx entworfen hat.²⁸¹ Friedrichs Begeisterung für das Rätselhafte und nicht zu Ergründende an der Protagonistin liest sich im Kontext des Koeppenschen Modernediskurses als Artikulierung des Unbehagens an der „entzauberten“ Wirklichkeit der Weimarer Republik. Friedrichs Lust an romantisierenden Mystifizierungen des Weiblichen wird z. B. in der Szene deutlich, in der Friedrich an der fast totalen Nacktheit der Revuegirls auf den Kabarettphotos in der Schaufenstervitrine Anstoß nimmt und sich selbst als einen Zuschauer charakterisiert, dem Tarnung und Verhüllung lieb sind, weil sie die Phantasie anregen. Die Nacktheit der

²⁷⁹ Baudrillard, Jean: *Von der Verführung*, Mit einem Essay von László F. Földényi, Batterien 48, Matthes & Seitz, München 1992, S. 141.

²⁸⁰ Vgl. Skalická, Zdeňka: *Žena, voda, svádění a smrt*, in: *Ponořena do Léthé* 2003, S. 74-81.

²⁸¹ Nach dem altgriechischen Mythos war Sphinx eine mysteriöse Kreatur mit Frauenkopf und dem Leib eines geflügelten Löwen, die kraft ihres Blickes alle Menschen vernichtet, die auf das Ziel hinarbeiten, ihr Mysterium zu entschlüsseln. Nachdem ihr Rätsel doch erraten worden war, soll sie sich kopfüber von einem Felsenriff gestürzt haben. Die Sphinx hatte bei den alten Griechen den Charakter eines Todesdämons. Im Laufe der Jahrhunderte wurde dieses Motiv entfaltet und die Figur der Sphinx wurde dadurch um neue Eigenschaften bereichert. In der Malerei des Symbolismus und in der Gegenwartsliteratur wird sie durchweg als weiblich, auch als androgyn aufgefasst. (siehe dazu: Katarína Kenížová-Bednářová, *Človek ako sfinga alebo hľadanie súčasnej francúzskej prózy V.*, Anne Garret [Sphinx, Grasset, Paris 1986], *Revue svetovej literatúry* 6/92, Bratislava 1992)

In seiner Skizze „Die Furchtbarste. Beim Anblick der Sibyllen der Michelangelo“ berichtet Koeppen über seine Besichtigung der Sibyllen, der Schicksalskunderinnen Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle. Die Skizze beschreibt die phantasiereiche Beobachtung ihres Antlitzes, deren Ziel es ist zu bestimmen, welche der Sibyllen die furchtbarste ist. Von Interesse ins nun, dass die Wahl auf die delphische Sibylle fällt, die als „*lieblich, wärmend, zart, jung, ein Kind noch*“ (Koeppen, Wolfgang: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, Herausgegeben von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Dagmar von Briel und Hans-Ulrich Treichel, *Berichte und Skizzen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1990, S. 98) charakterisiert wird. Der Erzähler erkennt hinter dem lieblichen „Engelsantlitz“ (BS 99) der delphischen Sibylle jedoch die Ähnlichkeit mit der Sphinx und meint, dass dem Gesicht der delphischen Sibylle verfallen zu sein den Untergang bedeutet. Nun sieht er diesen Untergang in der Versteinerung des Mannes im Innern. Die Kategorie der Versteinerung ist als eine Anspielung auf den Mythos über Sphinx zu bedenken, dessen Verarbeitung man in der Literatur der Moderne z. B. bei Charles Baudelaire finden kann. Vor der Folie des Koeppenschen Melancholiediskurs steht das Motiv der Sphinx für die Verlockung des Geheimnisvollen.

Die Darstellung der Frau als Sphinx gehört zu den beliebtesten Motiven der Jugendstilbilder und -skulpturen. Sie soll die von dem Mann als dämonisch interpretierte Sexualität der Frau zum Ausdruck bringen. (siehe dazu Pohle 1998, S. 48) Ähnliche Vorstellungen von der Frau, in denen sich sowohl Angst vor dem Anderen wie auch Sehnsucht nach dem Anderen mischen, sind in den Schriften Friedrich Nietzsches zu finden. (siehe dazu Heczková, Libuše: „Netvor síly“? - Friedrich Nietzsche a metafora ženy, in: *Ponořena do Léthé* 2003, S. 92-101).

Revuegirls impliziert in exemplarischer Weise den Rückzug des Imaginären in der „entzauberten“ Zeit, dessen einzige Garantie die Verhüllung zu sein scheint.

Der Text von *Eine unglückliche Liebe* entfaltet ferner das Motiv des Wassers als Medium der Entgrenzung. Das Motiv der Entgrenzung kontrastiert mit dem Motiv der Grenze, das am Anfang des Romans im Anschluß an das Motiv des Meeres aufgegriffen wird; die Grenze, die hier dargestellt wird, ist die brennende Grenze zwischen zwei verfeindeten Nationen, die im Krieg begriffen sind. Symbolhaft kann sie jedoch auch als Präfiguration eines Kampfes zwischen zwei Menschen gedeutet werden, von denen einer die Liebe des anderen nicht erwidert. Die Grenze zeigt den Schrecken eines kriegerischen Konfliktes und im Unterschied zu der verlockenden Roten-Bojen-Grenze auf dem offenen Meer entführt sie Friedrich nicht "in ein seliges Land" (UL 7), sondern weist eine unmittelbare Nähe zum Tod und Leid auf. Indem in dem Roman zwei Grenzen figurieren, die in einem Kontrast zueinander stehen, werden zwei Momente zusammengeführt: das des Zwistes, dessen suppletorisches Element Feuer ist, und das der Versöhnung, dessen suppletorisches Element Wasser ist. Es geht dabei in Bezug auf Wasser nicht um die Evokation einer Versöhnung zwischen zwei Völkern, sondern um die Evokation einer Liebesbeziehung, die eine starke Bindung an das Andere und die Sehnsucht nach der Entgrenzung von den Schranken der eigenen Individualität impliziert.

Der Verweis darauf, dass Friedrich, als er durch die Fremdenstadt im Taxi fährt, die Bewegung des Autos wie das Schwimmen eines Kahnes erlebt, ist in diesem Kontext nicht nebensächlich. Dieselbe Perspektive eröffnet die Darstellung seiner Wanderung durch die Fremdenstadt, die dadurch gekennzeichnet ist, dass er wiederholt in die Nähe von Wasser gerät und Empfindungen bei sich registriert, die mit der entgrenzenden Wirkung des Wassers verbunden sind. Friedrichs Imagination des Falles zum Seegrund und der folgenden Fesselung durch Tang kann in dem Sinnzusammenhang des Weiblichen als eine Wahrnehmung der tödlichen Gefahr gedeutet werden, die sich für Friedrich aus der Liebe ergibt.²⁸² Dass das Weibliche und Wasser für Unheil und Verstrickung stehen, macht der Text somit evident. Friedrich, der gerade in Erwartung der Begegnung mit Sibylle ist, imaginiert ein Versinken im See.

Über dem Ufer der jenseitigen Promenade blühten Nebellichter in milchfarbenen schwelenden Kugeln. Vom schwarzen Spiegel des Wassers stiegen Schwaden zu ausgelassenen Tänzen gespenstischer Gestalten auf. Wer vom Ufer aus in den Brodem blickte, konnte Ungeheuer sehen. Wenn eine Welle über die andere stieg, war es, als wäre ein Mensch in diesen Strudel geworfen und wurde nun gezogen von dem Sog, dass Blasen aufstiegen, bis er im Morastbett der winterschlafenden Amphibien vom Tang gefesselt endete. (UL 10)

²⁸² Vgl. Skalická, Zdeňka: Žena, voda, svádění a smrt, in: *Ponořena do Léthé* 2003, S. 74-81.

Diese Passage aus *Eine unglückliche Liebe* veranschaulicht auf eine bildhafte Art und Weise den Todeswunsch Friedrichs, der beim näheren Hinsehen zu Friedrichs müßiggängerischen Neigungen auch als Wunsch nach dem Verzicht auf die Bewährung in der sozialen Welt verstanden werden kann.

Diesbezüglich sind einige Parallelen zu der Literatur um die Jahrhundertwende auszumachen. In der Literatur um die Jahrhundertwende findet man die Schilderung des Falles zum Meeresgrund, der ein Fall in das Chaos des Semiotischen (im Sinne des Vorstrukturellen)²⁸³ darstellt und dem Wahnsinn nahekommt. In dem Werk der finnischen dekadenten Dichterin, Prosaikerin und Kritikerin Hilja Onerva Lehtinen (1882-1972)²⁸⁴ wird der Abstieg in die Wassertiefen festgehalten, die Hingabe an die geheimnisvollen und unbekannten Kräfte der Nacht und des Unbewussten, die oft als Voraussetzung der Entdeckung von schöpferischen Fähigkeiten funktioniert.²⁸⁵ Der Narziss, der bei Onerva unter das Wasser taucht, sucht da das Selbst, die Wahrheit und die Erkenntnis.²⁸⁶

In *Eine unglückliche Liebe* tun sich Parallelen zu dem Erzählwerk Onervas auf. Die Ähnlichkeiten tauchen in erster Linie dort auf, wo Friedrich über die Trostlosigkeit des Alltagslebens räsoniert, in dem das Handeln des Menschen lediglich der Verstand bestimmt und der „Kraft seiner Liebe“ (UL 125) völlig vertraut. Aus dem imaginären Gepräge der Subjektivität Friedrichs ergibt sich, dass Friedrich nicht eine Partnerin zu der Befriedigung seines sexuellen Triebes und des Bedürfnisses nach zwischenmenschlicher Beziehung oder eine konventionelle Frau sucht, deren Zuneigung es ihm ermöglichen würde, sich in das Beziehungssystem der Gesellschaft zu integrieren und so auf einen Kompromiss mit der sozialen Welt einzugehen, als vielmehr darauf hinzielt, durch Liebe eine Art Erlösung von dem bürgerlichen Alltagsleben zu erreichen, den er in seiner Nichtigkeit erkannt zu haben glaubt. Nicht von ungefähr kommt in Friedrichs Gemüt zu der erwünschten Auflösung der Individualität auch die Auflösung von Geschlechtskategorien hinzu.

Ach wäre doch ein anderer Mensch zu meiner Seite gebettet, daß ich einen anderen Atem fühlen konnte, ein anderes Herz, ein Berühren fremder Haut, das Beben einer Regung aus einem Traum, der nicht von mir geträumt, denn meine Träume waren ja schon schrecklich. (UL 30)

In einem der Romane Onervas wird die gegenseitige Annäherung von Runar und Mirdje geschildert, die den Weg von der symbolischen Ordnung zum Semiotischen beschreiten. Aus der Beziehung zwischen Runar und Mirdje verlieren sich Schritt für Schritt die

²⁸³ Ponořena do Léthé 2003, S. 112.

²⁸⁴ Ponořena do Léthé 2003, S. 105.

²⁸⁵ Vgl. Parente-Čapková, Viola: Žena o ženě v muži – a v ženě (Některé strategie využívání metaforizovaného ženství v díle dvou dekadentních autorek), in: Ponořena do Léthé 2003, S. 111.

²⁸⁶ Ebd.

Geschlechtsunterschiede, ihre Kommunikation kommt allmählich auch ohne die Sprache zurecht; sie hören nur noch das Pochen ihrer Herzen und verständigen sich mithilfe des kindlichen Lallens.²⁸⁷ Dadurch kehren sie in die Zeit der Kindheit zurück, die ein semiotisches Paradies, gleichzeitig aber auch Regression, Identitätsverlust und Wahnsinn repräsentiert und ein Vorraum des Todes ist.²⁸⁸

Wie man also schlussfolgern kann, ist das Semiotische doppelt konnotiert; es nähert den Menschen an das Wesen der Dinge an und in diesem Sinne ist es der symbolischen Ordnung der Gesellschaft mit ihrem rational durchkonstruierten Charakter überlegen, auf der anderen Seite bewirkt eine solche Annäherung an das Primäre jedoch den Zerfall der Persönlichkeitsstruktur und Diskontinuität in dem Denken und Handeln des Subjektes. Die Gefahr der totalen Dekonstruktion der Einzelidentität wird in den sehr ästhetisierenden Liebesphantasien Friedrichs deutlich, in denen das idealisierte Objekt seiner Sehnsucht absolute Oberhand über ihn gewinnt und ihn als autonomes, geschlechtlich polarisiertes Subjekt auslöscht.

(...) Friedrich aber glaubt, daß in dem Augenblick, in dem er die ihm bestimmte Braut empfangen sollte, sein Teufel über den Geist des Mädchens Gewalt bekam und sie ausstattete mit morgen noch prächtigeren Reizen als gestern und heute und mit Verstand und Klugheit, Spaß und Güte und Mut und allen Eigenschaften, die uns verführen, umfassend zu lieben, uns hinzugeben ohne Rückhalt zu vollem Einsatz, nicht nur dem fremden Leib verfallen, der hübschen Larve, die verwelkt, den Brüsten, deren Rose welkt, der zarten Haut, die unter dem Schmelz der siebzehn Jahre schon das graue Pigment des Alters trägt, den Armen, Beinen und Schenkeln und Leibteilen, deren festes Fleisch an einem Morgen schwabliges Fett oder eine blutleere Dürre sein wird, nicht nur diesem Augenschein verfallen, sondern der Seele der Geliebten noch mehr, der Gier in ihrem Atem zu sein, in ihrem Blut, ein Kind in ihrem Leib. (UL 127-128)

Liest man die zitierte Passage, die eine Abfolge von Idealisierungen zuerst des sinnlich Wahrnehmbaren und später des den Sinnen Unzugänglichen – der „Seele“ – darstellt, aufmerksam, so kann man nicht das Moment übersehen, wo der Erzähler über das „Verfallen“ Friedrichs spricht, das in eine imaginierte Einverleibung resultiert. Die Vorstellung der Einswerdung mit Sibylle ist nun ein ausgesprochen imaginärer Zug von Friedrichs Liebe zu ihr, der auf einen Verzicht auf jegliche Kontamination der Liebe mit gesellschaftlichen Bedeutungen hinweist.²⁸⁹

Um die Annäherung an den Zustand der Symbiose mit Sibylle zu erreichen, kommt es Friedrich darauf an, dass aus seiner Kommunikation mit ihr alles Unauthentische und Falsche, was man als Produkt der symbolischen Ordnung der Gesellschaft verstehen kann,

²⁸⁷ Vgl. Parente-Čapková, Viola: Žena o ženě v muži – a v ženě (Některé strategie využívání metaforizovaného ženství v díle dvou dekadentních autorek), in: *Ponořena do Léthé* 2003, S. 116-117.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Man kann in Anlehnung an Jacques Lacan Friedrichs Liebe als Suche nach einer nie erreichbaren Einheit charakterisieren und als eine ihrer Ursachen die Wahrnehmung des Seinsmangels sehen. (Nünning, Ansgar: *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Metzler, Stuttgart; Weimar 2001, S. 358)

verschwindet. Deshalb überschätzt er den Wert der Offenheit und Aufrichtigkeit, was er sich später zu einem Selbstvorwurf macht: „Er hielt es nötig, von sich zu sprechen, sich vorzustellen, sich zu demaskieren.“ (UL 126) Fassen wir zusammen: Die Art und Weise, wie Friedrichs leidenschaftliche Liebe dargestellt wird, gibt klar zu verstehen, dass in Friedrichs Erleben die zentrale Bedeutung dem Anderen der Vernunft zukommt, was seine erfolgreiche Eingliederung in die symbolische Ordnung der Gesellschaft verhindert.

Sibylle, die über genug individuelle Autonomie verfügt, reagiert auf Friedrichs Versuche, ihr seelisch so nahe wie möglich zu kommen, mit Verachtung und Unverständnis.²⁹⁰ Darin, dass sie im Unterschied zu Friedrich eine an die symbolische Ordnung adaptierte Figur ist, liegt zuletzt der Grund dafür, dass zwischen den beiden Protagonisten keine geglückte Kommunikation zustande kommt, wie es zwischen Runar und Mirdje Onervas der Fall ist. Die Kommunikation bei Koeppen geht in eine Richtung und bleibt monologisch. Während sich Friedrich über alle Maße entblößt, weigert sich Sibylle, etwas über ihre Gedankengänge, Gefühle und Empfindungen zu sagen. Man erfährt etwas über ihr Inneres lediglich in denjenigen Passagen, in denen aus ihrer Perspektive erzählt wird. Diese lassen Sibylle in Wahrheit als einen modernen, erfolgreich sozialisierten Weiblichkeitstypus erscheinen, indem sie dem Leser ihre Tendenz vergegenwärtigen, auch im Interesse der größeren Gemeinschaften zu handeln, wenn sie z. B. die Existenz des Kabarettts rettet. Aus dem die rationalistischen Tendenzen der Moderne widerspiegelnden Charakter der Protagonistin erklären sich ihre soziale Adaptabilität, sexuelle Direktheit, sachliche Unterkühlung sowie ihre Vorliebe für die Rollenhaftigkeit.

Zu diesem Bild Sibylles als einer aktiven, autonom und dabei sozial handelnden Frau gehört auch die Darstellung ihres Widerwillens gegen weiche Materie wie Schleim und Schlamm. Der Text gibt zwar keine ausdrücklichen Signale, doch lässt er vermuten, dass in Sibylles Perspektive das Weiche, das sie übrigens in einer dialogischen Szene mit Friedrich assoziiert, weiblich semantisiert ist. Ähnlich wie die Frauenfiguren in den Erzähltexten der französischen dekadenten Schriftstellerin Marguerite Vallette-Eymery (1860-1953),²⁹¹ die unter dem Pseudonym Rachilde publizierte, hegt Sibylle einen Widerwillen gegen die physische, biologische Weiblichkeit, weshalb sie sich hauptsächlich mit männlichen Freunden umgibt und ein Liebesverhältnis mit dem Kriegsveteranen Bosphorus hat, dessen

²⁹⁰ Sibylle ist in der symbolischen Ordnung verankert und perzipiert Friedrich wegen seiner Unmittelbarkeit als Tier, woraus in ihr Abscheu entsteht. Friedrichs Leidenschaft - mit Sibylles Augen gesehen - wird zum Zeichen des Selbst- und Kontrollverlustes des Individuums. Sibylle fürchtet die Leidenschaft als etwas Destabilisierendes und bemüht sich darum, eine eventuelle Zuneigung für Friedrich mittels der Ratio zu verdrängen.

²⁹¹ Siehe dazu Parente-Čapková, Viola: Žena o ženě v muži – a v ženě (Některé strategie využívání metaforizovaného ženskosti v díle dvou dekadentních autorek), in: *Ponořena do Léthé* 2003, S. 106-110.

Grundeigenschaften Aktivität, Selbstvertrauen, soldatische Tapferkeit und unsentimentale Sachlichkeit sind. Nun wird Friedrichs Eifersucht auf Bosphorus mit seiner Erkenntnis gekoppelt, dass er diese von Sibylle hochgeschätzten Eigenschaften vermisst.

Im Zusammenhang mit der Androgynität Sibylles wandeln Friedrichs Imaginationen dieser Figur im Bereich des Raubtierhaften. Friedrich imaginiert Sibylle öfters als Tiger, was mit ihrem Freiheitsstreben, ihrem Durchsetzungsvermögen im Streit mit ihren Arbeitskollegen und Freunden und nicht zuletzt mit ihrer Gefühlsdistanz übersetzt werden kann. Der Akzent auf diese Eigenschaften erklärt sich aus der dem Roman in der Darstellung der Figur der Protagonistin inhärenten Reflexion des veränderten Selbstbewusstseins der Frau in der Weimarer Republik, hängen jedoch schon mit der Dämonisierung der Frau im *Fin de Siècle* zusammen, die das Bild der *Femme fatale* hervorbrachte. Auf die *Femme fatale* konzentriert sich Bettina Pohle in ihrer Studie *Kunstwerk Frau - Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne*. Sie definiert unter Berufung auf bedeutende Studien zu diesem Problem die *Femme fatale* als eine egozentrische Frau, die „Sexualität als Selbstzweck einsetzt,²⁹² emotional unabhängig sei und Kontrolle über die Situation habe.

So bedeutet die Stilisierung als *Femme fatale* einen Bruch des traditionellen rollenspezifischen Verhaltens. Pohle verweist in Anlehnung an die theoretische Arbeit *Tales of Love* Julia Kristevas auf das Vermögen der *Femme fatale*, als weiblicher Verführer zu agieren. *Femme fatale* flößt dem verführten Mann „todbringende Angst“²⁹³ und Schrecken ein, indem sich in ihrer Verführungsstrategie „weibliche Sinnlichkeit als Mittel der Verführung mit traditionell männlich besetzten Verhaltensweisen paart.“²⁹⁴ Zu den männlichen Charakterzügen der *Femme fatale* gehören vor allem Gefühlskälte und ein kalkulierender Verstand.²⁹⁵ In dem Image Sibylles als Raubtier kommen nun die Betrachtungen Poles, dass die *Femme fatale* „ihren Widerpart mit einem männlich markierten Verhalten dominiert,²⁹⁶ wodurch sie das Weiblichkeitsbild in den Bereich des „Raubtierhaften“²⁹⁷ verschiebt, in literarisierte Form zur Sprache.

Als weiteres Tierbild, das diesmal stärkere weibliche Konnotationen aufweist, dient das Image Sibylles als Katze, in dem ihre unergründliche Natur, ferner die Tendenz, den eigenen Willen geltend zu machen und nicht zuletzt ihre emotionale Distanz zum Vorschein

²⁹² Pohle 1998, S. 72.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Pohle 1998, S. 78.

²⁹⁵ Vgl. Pohle 1998, S. 79.

²⁹⁶ Pohle 1998, S. 75.

²⁹⁷ Pohle 1998, S. 85.

kommen.²⁹⁸ Auch assoziiert man mit der Katze die Nachtaktivität,²⁹⁹ die bei Sibylle, von der uns der Erzähler verrät, dass sie die ganzen Nächte in den Lokalen zubringt, ebenso erweislich ist. Zu bemerken ist, dass die in *Eine unglückliche Liebe* anwesenden Imaginationen Sibylles als Tier gegenüber den tierischen Weiblichkeitsrepräsentationen um die Jahrhundertwende jedoch eine Neubewertung in dem Sinne der Akzentuierung der Individualität erfahren. Im *Fin de Siècle* stand die Gleichsetzung von Frau und Tier dagegen in der Regel für die unbändige Sexualität und Kreatürlichkeit der Frau und stellte die Reduktion der Frau auf das Geschlecht dar.

Die weiteren literarischen Topoi der Frau, die Friedrichs Imagination beherrschen, sind die Topoi der kranken und der schlafenden Frau, die auch schon zur Zeit des *Fin de Siècle* existent waren und ein versöhnendes Gegengewicht zu der von den Männern als beängstigend empfundenen *Femme fatale* bildeten.³⁰⁰ Friedrich pflegt Sibylle als ein wehrloses, labiles, krankes Wesen zu imaginieren, dessen Vorwärtsstreben innehält und das völlig angewiesen auf seine Betreuung ist. Es ist leicht nachzuvollziehen, warum er Sibylle, die ihrem Wesen nach tapfer und unnachgiebig ist, als *Femme fragile* zu imaginieren pflegt. Die von ihm erträumte Krankheit und schwache körperliche Konstitution Sibylles machen das Objekt seiner Liebe weich und nachgiebig und daher seinem erotischen Anspruch zugänglich.

Die Krankheit oder der Schlafzustand beschränken Sibylles Aktivität, durch die sie sich Friedrich entzieht, und verwandeln sie zum passiven Objekt seiner Sehnsucht, die nicht mehr beherrscht werden muss, weil sie auf keinen Widerstand des Objektes der Liebe stößt. Das geht so weit, dass die Krankheitsmetaphorik in die Todesmetaphorik umschlägt – als Friedrich etwa von dem gemeinsamen Tod mit Sibylle träumt. Die Faszination für die in der Romantik populäre Idee des Liebestodes artikuliert sich bei Friedrich als ein unbewusster Wunsch der Freisetzung seiner Leidenschaft, die keine Lösung in der Realität hat. Dies scheint auch ein Motiv seiner Todessehnsucht zu sein, die durch das utopische Moment der Verheißung einer erotischen Entgrenzung geprägt ist. Hier ist daran zu denken, dass die romantische Idee des Liebestodes, die Friedrich aufruft und die als Motiv z. B. in den Texten Thomas Manns gestaltet wird, wo sie ähnlich wie bei Koeppen als ästhetisches Phänomen

²⁹⁸ Vgl. Pohle 1998, S. 50.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Bei Hugo von Hoffmannsthal, Thomas Mann, ferner Paul Heyse, Wilhelm Raabe und den Lyrikern des Jugendstils findet man die Porträts von lungenkranken, weichen, leblosen, ermatteten und bleichen Frauen. Dass die Frau assoziativ mit welkenden Blumen und zarten Pflanzen verkettet wird, bedeutet eine Anknüpfung an die romantische Todesverklärung. Attribute der um die Jahrhundertwende gefeierten *Femme fragile* kann man bei Sibylle zwar nicht konstatieren, Friedrich imaginiert jedoch mehrmals Sibylles Tod, worin man die Widerspiegelung seines Wunsches nach ihrer Passivität und dem Ausgeliefertsein an seinen erotischen Anspruch erblicken kann. (siehe dazu Pohle 1998, S. 59-60)

bedacht wird (Kiesel 2004, S. 119), als den Todestrieb affirmierendes Phänomen reflektiert werden kann.

Sibylle weilte an außermenschlichen Gestaden. Sie fieberte im Traum. Ihre Hände rankten sich um Friedrichs Hals und lagen da fest wie ein Kettenschloß und zart zu fühlen wie ein Strick aus geflochtener Seide. Sein Gesicht neigte sich im stetigen betrachtenden Fallen über ihr verwehtes Antlitz; er dachte noch, es müßte einer kommen, uns mit ruhiger Hand in den Tod zu stoßen, da sagte er schon, und diesmal formten sich die Worte und wurden ein Klang in der Stille: „Kleine Sibylle“; und da erwachte sie, war aus dem Zauber gefallen, die Stunde der Dämmerung war vorbei, und sie sagte: „Komm, laß mich und nimm deinen Arm von mir, er liegt so schwer auf meinem Rücken.“ (UL 82)

Eine ähnliche Funktion wie das Bild Sibylles als kranke Frau hat die Imagination Sibylles als Kind.³⁰¹ Die Gewohnheit Friedrichs, Sibylle „kleine Sibylle“ (UL 196) oder „Sibyllchen“ (UL 135) anzusprechen und für sie in den seltenen Momenten ihrer Nachgiebigkeit wie für ein kleines Kind zu sorgen, ergibt sich aus dem Wunsch, Sibylle sei ein kleines, hilfebedürftiges Kind, dass auf die Fürsorge eines anderen Menschen angewiesen ist. Als Ausdrücken des Wunsches nach der absoluten Zuneigung Sibylles lässt sich das folgende Bruchstück der Liebesphantasie Friedrichs fassen, an dem einsichtig wird, dass der Inszenierung Sibylles zum Kind die Sehnsucht nach deren unbedingten Liebe zugrunde liegt: „Sie war ein kleines Wesen und ihm zugetan.“ (UL 102)

Dem Entwurf Sibylles als Jungen oder „Menschen“ ist ferner Friedrichs Tendenz eingezeichnet, sich von den Verstrickungen des differenzierten Geschlechtslebens fern zu halten. Wie aus seinen Erinnerungen an seine Kindheit und Jugend leicht verständlich wird, verkörpert er einen Menschen, der immer eine Distanz zu der Geschlechtlichkeit und der weiblichen Sinnlichkeit hielt.³⁰² Er nimmt mit Widerwillen die laszive Art der Frauen in Weimarer Republik sowie die Beziehungen zwischen Mann und Frau, deren Hauptmotiv die Befriedigung des Sexualtriebes ist, und registriert bei sich ein Bedürfnis nach einer Gegenwelt zu der Arbeitswelt, in der man den Trieb zu gefühlsmäßigem und phantasievollem Erleben entfalten könnte. Dies ist zweifelsohne eine Haltung, die sich in Friedrichs Entfremdung von der Alltagsrealität niederschlägt. Vergewärtigt man sich nun, was Friedrich Nietzsche in seinem Werk *Die fröhliche Wissenschaft*, das einen erheblichen Einfluss auf viele moderne Schriftsteller und Künstler ausübte, über diejenigen menschlichen Individuen schreibt, die es ablehnen, Arbeit um des Gewinns willen, ohne innere Befriedigung, auszuüben.

³⁰¹ Haas betrachtet die Koeppenschen Frauengestalten insgesamt als kindlich. (Haas 1998, S. 36)

³⁰² Von der Freudschen Psychoanalyse geht die französische Semiotikerin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva aus. Sie hält in ihrer der Problematik der männlichen Sexualität und der Mutterschaft gewidmeten Behandlung *Sprache der Liebe* die Welt der Menschen, die sich als androgyn empfinden und die bei den potentiellen Partnern androgyne Aspekte präferieren, für eine Welt, in der man in dem Anderen sich selbst sucht. Das trifft nun auf Friedrich zu, den es sehr freut, dass er in Sibylle gleiche Merkmale wie bei sich entdeckt. (siehe dazu Kristeva, Julia: *Jazyk lásky*, Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství, das Kapitel unter dem Titel „Die Androgyne“, One Woman Press, Praha 2004, S. 182-185)

Nun giebt es seltenere Menschen, welche lieber zu Grunde gehen wollen, als ohne Lust an der Arbeit arbeiten: jene Wählerischen, schwer zu Befriedigenden, denen mit einem reichlichen Gewinn nicht gedient wird, wenn die Arbeit nicht selber der Gewinn aller Gewinne ist. Zu dieser seltenen Gattung von Menschen gehören die Künstler und Contemplativen aller Art, aber auch schon jene Müssiggänger, die ihr Leben auf der Jagd, auf Reisen oder in Liebeshändeln und Abenteuern zubringen. Alle diese wollen Arbeit und Noth, sondern sie mit Lust verbunden ist, und die schwerste, härteste Arbeit, wenn es sein muss. Sonst aber sind sie von einer entschlossenen Trägheit, sei es selbst, dass Verarmung, Unehre, Gefahr der Gesundheit und des Lebens an diese Trägheit geknüpft sein sollte.³⁰³

Der zitierte Textabschnitt aus *Die fröhliche Wissenschaft* lässt erkennen, dass Nietzsche den Hang zum Müßiggang all denjenigen Menschen zuschreibt, die in einem kraßen Widerspruch zu den Alltagsmenschen denken, welche in dem Banne der Zeit- und Zweckoptik handeln. Vom Standpunkt der Freudschen Psychoanalyse geht es im Falle der Künstler, der Kontemplativen sowie der Verliebten um Menschen, die auf der Flucht vor dem Realitätsprinzip sind. So gesehen lässt sich Friedrichs Liebe zu einer androgynen Frau aus seiner Ablehnung der Lebenspraxis der Erwachsenen im bürgerlichen Kapitalismus erklären, in dem die Existenz lediglich die Gesetze der Produktion von Waren und die der menschlichen Reproduktion bestimmen. Sie hat also die Funktion der Kritik der modernen Gesellschaft mit ihrem Leistungsprinzip.

Bettina Pohle verweist auf den Begriff der Androgynität um die Jahrhundertwende und fasst die Androgynität und Kindlichkeit als eine Spielart eines und desselben Weiblichkeitsbegriffes. Sie zitiert aus dem Aufsatz *Zur Gestalt des Androgyns in der Literatur des Fin de Siècle* Ralph Tegtmeiers, in dem Tegtmeier die Symbolik des Androgynen zu erfassen versucht.

Solange er unberührt bleibt, ist der Androgyn ein Wesen jenseits, genauer gesagt vor der Geschlechtstrennung. Die Parallele zum paradiesischen Zustand vor der Versuchung fällt sofort auf und wird auch im Roman immer wieder thematisiert. Jungfräulichkeit, Unschuld und Ursprünglichkeit werden hier also als synonyme Werte begriffen, die der Androgyn erreicht hat oder die ihm, genauer, als platonischen Ur-Menschen von Anfang an eignen.³⁰⁴

Die Androgynität spielt auch in dem zweiten Roman Wolfgang Koeppens eine wichtige Rolle. Die schwedische Anarchistin und Freiheitskämpferin Orloga, in die sich der Baumeister Johannes von Süde während seines Aufenthaltes in dem Balkanstaat verliebt, ist eine durchaus androgyne Erscheinung. Athletisch, tapfer, bereit, für die Ideen der individuellen Selbstverwirklichung und Freiheit mit ihrem nackten Leben zu bezahlen – eine strahlende Figur, der etwas unweiblich Vergeistigtes anhaftet, was an das lebensideologische Ideal der reinen Frau, das um die Jahrhundertwende entstand und in die 1920er Jahre hinein fortwirkte, erinnert (Lindner 1994, S. 86-87). Dem asexuellen Wesen Orlogas entspricht, dass

³⁰³ Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*, Phaidon Verl., Essen 1990, S. 408-409.

³⁰⁴ Pohle 1988, S. 44.

sie im Bewusstsein des Baumeisters Erinnerungen an seine Kindheit hervorruft, die Ausdruck eines Heimwehs nach verlorenen Kindheitsparadiesen sind.³⁰⁵ Diese Paradiese scheinen nun in der Figur Orlogas re-aktualisiert zu sein.³⁰⁶

Er dachte sich als Kind, auf der wacklig gezimmerten Bank sitzend, und er wußte wieder, wie schön es gewesen war, das Zirkuspferd, gestriegelt und aufgeputzt, schellenbehängt, silberbeschlagen, den Nacken von rotem Zaumzeug straff gehalten, die Mähne Seide, die Augen blank, der Schritt ein Tanz, die Muskeln Gleichnisse natürlicher Vollkommenheit und Stärke – ein Gottes gelingendstes Werk. Das war sie – Orlogas! (M 30)

Am nachdrücklichsten wird die Androgynität in den Nachkriegsromanen *Das Treibhaus* und *Der Tod in Rom* befürwortet, wo sie die Funktion des Korrektivs der genitalen Geschlechtlichkeit ausübt und das Ideal der ästhetischen Existenz darstellt. Sie ist mit einer verneinenden Reaktion Keetenheuves und Siegfrieds auf die als unerträglich empfundene Realität der Konsum- und Unterhaltungsgesellschaft der 1950er Jahre gleichzusetzen. Keetenheuves Auseinandersetzung mit der Figur eines Androgynen kann aber gleichzeitig als Begleitumstand seiner Resignation auf die Lebensproduktivität in der kapitalistischen Industriegesellschaft gedeutet werden, die vermittelt der Fortpflanzung auf dem Wege des heterosexuellen Geschlechtsaktes vollzogen wird.³⁰⁷

Im Unterschied zu der in dem Frühwerk dargestellten Androgynität wird die Androgynität in *Das Treibhaus* von femininen Männern, nicht von jungenhaft anmutenden Frauen repräsentiert. Dem entspricht, dass es in der Nachkriegstrilogie keine Wiedergaben der körperlichen und seelischen Einheit zwischen den Protagonisten und ihren weiblichen Gegenübern gibt, die Basis einer geglückten heterosexuellen Beziehung bilden könnte. Ganz im Gegenteil wird man in allen drei Romanen mit gescheiterten Ehen beziehungsweise homosexuellen Lebensformen der männlichen Hauptfiguren konfrontiert. Die Beziehungen zwischen Mann und Frau haben nur noch den Charakter der Befriedigung von sexueller Lust, wobei in einer Szene in *Das Treibhaus* der männliche Androgyn als melancholischer und kritischer Zeuge der Sexualisierung der Umgangsformen zwischen Mädchen und Jungen auftritt.

Was war? Er fühlte sich an einen Sänger erinnert, auf einen Flüsterer. *Ein Hermaphrodit ein lieblicher. Wo war das? Am Meer? Am Strand? (...) Ein Sänger. Weibisch. (...) Die jungen Männer gingen vorüber. Mädchen und Jünglinge promenierte über den Seeboulevard, sie schwammen durch das Abendlicht, ihre Körper glühten, der versinkende Sonnenball funkelte durch ihre dünnen Kleider. (...) Wir blickten den Mädchen und den Burschen nach, und der Sänger sagte: Sie sind geil wie Affenscheiße.* (T 88-89)

³⁰⁵ Vgl. Haas 1998, S. 36.

³⁰⁶ Hier scheint von Bedeutung zu sein, dass bei der Figur des Baumeisters die mütterliche Welt keineswegs abwesend ist. Es war die Mutter, die bei ihm die Vorliebe für Phantasie und Kunst entfaltete, indem sie ihm z. B. Märchen vorlas. Daraus erklärt sich, dass in seiner Wahrnehmung Orlogas Hinweise auf die Welt des Märchenhaften vorkommen. (vgl. Zima 2008, S. 184)

³⁰⁷ Vgl. Haas 1998, S. 37-38; Zu einer ähnlichen Position wie Christoph Haas gelangt auch Bernhard Uske.

Hier wird durch die Anwendung der Ekel-Metaphorik die Naturwüchsigkeit des Lebens kritisch nachgezeichnet.³⁰⁸

Die Frauen in der Nachkriegstrilogie und in dem Fragment *Jugend* inkarnieren im Gegensatz zu Sibylle aus *Eine unglückliche Liebe* kein Mysterium mehr, das der Protagonist enträtseln möchte. Sie lassen mehr und mehr dualistische Muster erkennen, hinter denen man die Differenz zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen, zwischen dem Geist und dem Instinkt erkennen kann.³⁰⁹ In *Tauben im Gras* und *Das Treibhaus* werden die Frauen praktisch mit der Sexualität als Trieb gleichgesetzt. Sie werden als domestizierte Naturgeschöpfe dargestellt, die das Recht auf die unbedingte Loyalität des Mannes usurpieren wollen. Mit Sibylle und Orloga haben die Frauenfiguren in der Nachkriegstrilogie nur noch äußere Merkmale gemeinsam – sie sind jung, schlank und kindhaft. Doch sie haben nicht die Veranlagung zur Emanzipation, zur Unabhängigkeit vom Mann beziehungsweise zum politischen Engagement, wie es bei Sibylle und Orloga der Fall war. Ihre Kindlichkeit ist nicht mehr engelhaft, sondern trägt negative Aspekte von Unreife, Depression und Egozentrik. Emilia wie auch Elke sind eine Mischung von Kindlichkeit und Animalität. Keetenheuve und Philipp können sich von der Beziehung mit ihnen keine Geistesverwandtschaft versprechen. Die beiden Frauen werden als unzähmbar sinnlich charakterisiert.

Die Kreatürlichkeit der Frauenfiguren in der Nachkriegstrilogie besteht in ihrer Sehnsucht nach sexuellem Kontakt, nach materiellem Reichtum und Genuss. Der Schritt Elkes, der Frau Keetenheuves, von körperlicher Abhängigkeit von ihrem Mann zu geschlechtlichen Verkehrsformen mit Frauen, ist ein Schritt zum Abgrund, der destruktiv und todbringend ist. In dem Roman bekundet sich, dass Keetenheuve von Elke nicht als moralischer Halt und eine übergeordnete geistige Instanz anerkannt wird. Die lesbischen Frauen, mit denen Elke verkehrt, werden zum Symbol alles Amoralisch-Destruktiven, so wie die männlichen politischen Gegner Keetenheuves. Das Haupt der homosexuellen Frauen, Wanowski, wird als häßlich, grob, aggressiv und faschistoid beschrieben. Als ein Motiv, von dem sie lebenslang gelehrt wird, wird ihr Neid auf die Männer thematisiert. Sie ist die wahre Verkörperung des Triebhaften und Niedrigen, eine weibliche Variante des nazistischen Generals Judejahn aus *Der Tod in Rom*. Alles in allem ist für die Nachkriegstrilogie ein Bild der Frau verbindlich,

³⁰⁸ Vgl. Haas 1998, S. 40.

³⁰⁹ Mit der Trennung in die Bereiche Männlich (reflektiv, kreativ, moralisch)/Weiblich (körperlich, sinnlich, amoralisch), die mit der Nachkriegstrilogie vorliegt, findet die Ausgrenzung des Weiblichen in den Bereich des negativ empfundenen „Anderen“ statt. (vgl. Pohle 1998, S. 37)

das eine kulturelle Tragweite hat, indem der kulturelle Verfall als Folge der Oberhand des Sinnlichen (Weiblichen) dargestellt wird.

Je schärfer in der Nachkriegstrilogie die Grenze zwischen dem Weiblichen und dem Männlichen gezogen wird, desto geringer ist die Chance, dass die Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau ihre platonischen Qualitäten beibehält. Im Zusammenhang mit der „Verweiblichung“ der Frauengestalten in den Nachkriegsromanen kann festgestellt werden, dass der Glaube der Protagonisten an die erlösende Kraft der Liebe verebbt und Liebe nur noch auf die Sexualität reduziert wird. Dessen ungeachtet werden der Weiblichkeit neue Dimensionen zuteil. Einen Aspekt der imaginierten Weiblichkeit in *Das Treibhaus* bildet so z. B. die Begegnung Keetenheuves mit seiner eigenen Sexualität, deren sinnliche Komponente ihm in der Zeit seines Junggesellentums unbekannt war. Den rückwärtsgewandten Reflexionen Keetenheuves kann entnommen werden, dass seine junge Frau Elke ihm nach der langen sexuellen Abstinenz als ein Objekt aus Fleisch und Blut diene, an dem er seine bislang verdrängten oder nur an den Prostituierten ausgelebten Triebbedürfnisse stillen konnte. Er unterliegt jedoch nicht der Gewalt seiner plötzlich sich äußernden Sinnlichkeit, sondern flüchtet vor ihr in seine politische Arbeit und intellektuelle Interessen, wodurch er die nicht zu befriedigende Elke zum Anknüpfen von gleichgeschlechtlichen Beziehungen bewegt.

Diese werden als eine Hölle der weiblichen Körperlichkeit, Infantilität und der durch Bierkonsum gesteigerten Geistesträgheit mittels der Tiermetaphorik in einem nahezu naturalistischen Stil beschrieben, was in einem Widerspruch zu der ästhetisierenden Abbildung der Homosexualität der männlichen Protagonisten steht, welche fast immer eine idealisierend platonische Dimension beinhalten. In der Darstellung der weiblichen Homosexualität schwingt die Metapher des Weiblichen als Ortes aller Laster, zu denen pathologische Erscheinungen wie sexueller Missbrauch, Alkohol und Drogenabhängigkeit gehören. Die weibliche Homosexualität wird als das Verfallen an das Tierische dargestellt, das keine Befreiung von dem Körper und den gesellschaftlichen Machtstrukturen verbürgt, sondern den der Frau von dem Erzähler diagnostizierten Hunger nach den Genüssen des Körpers und ihre Tendenz zur Besudelung des Intellekts und zur Unfreiheit steigert. Überdies konserviert die gleichgeschlechtliche Liebe zwischen Frauen in *Das Treibhaus* herrische Verhaltensweisen – Wanowski verhält sich ihren Frauen gegenüber gebieterisch und autoritativ und diesen tut das wohl, weil sie keine individuelle Autonomie anstreben.

Wenn Keetenheuve von der Reise zurückkam, huschten die kessen Väter mit höhnischem Grinsen wie gesättigte Ratten durch die Tür. Er schlug nach ihnen; sie huschten in ihre Verstecke. Im Zimmer stank es nach Weiberschweiß, nach fruchtloser Erregung, sinnloser Ermattung und nach Bier Bier Bier. Elke war blöd vom Bier, ein Kretin, der lallte. Der Speichel tropfte aus dem hübschen, dem rotgeschminkten, dem liebenswerten

Mund. Sie lallte: „Was willst du hier?“ Sie lallte: „Ich hasse dich!“ Sie lallte: „Ich liebe ja nur dich.“ Sie lallte: „Komm ins Bett.“ *Die Sonne war schwarz.* (T 20-21)

Der Erzähler erfindet zwecks der Beschreibung der Gemeinschaft der homosexuellen Frauen Darstellungsweisen, deren zentrale Momente in einer Wiedergabe von unangenehmen sinnlichen Eindrücken bestehen, hinter denen jedoch eine tiefere Dimension der existentialistisch metaphorisierten Vermittlung der existentiellen Misere dieser Frauen und des modernen Menschen im Allgemeinen verborgen ist.

In *Das Treibhaus* wird jedoch noch eine andere Figur der lesbischen Frau eingeführt, die bei weitem nicht so negativ wie Wanowski konnotiert ist.³¹⁰ Es ist die Figur des Heilsarmeemädchens Gerda, dem Keetenheuve seine junge Freundin Lena abspenstig macht, um sich an Wanowski symbolisch zu rächen. Die Figur Gerdas wird durchaus ambivalent dargestellt – so wie die Heilsarmee, die sie vertritt - und von Keetenheuve mit gemischten Gefühlen wahrgenommen. Er scheint zwischen Abneigung gegen sie – sie bringt ihm die Verführerinnen Elkes in Erinnerung - und einer Art Sympathie zu schwanken – sie setzt sich für die Bedürfnisse der Ärmsten ein, so wie er am Anfang seiner politischen Karriere, und hält, nicht ohne moralische Entrüstung, den Spiegel den habsüchtigen und egoistischen Bürgern und Unternehmern der Wirtschaftswunder-Ära-Zeit vor. Und nicht zuletzt ist sie ausgeschlossen von der Gesellschaft und verlassen wie Keetenheuve, weshalb Keetenheuve glaubt, in ihr seinen Spiegelmenschen zu haben. Doch die Erkenntnis, dass er sich durch seine Anpassungsunfähigkeit zu einer gesellschaftlich ähnlich ausweglosen Position wie eine lesbische Frau verurteilt hat, nimmt er als endgültigen Beweis seiner Nutzlosigkeit wahr. Es handelt sich also um keine Identifikation, die die zwischenmenschliche Solidarität stiften kann. Sie wird wesentlich von Selbsthaß Keetenheuves geprägt.

Du bist meine Schwester, wir gehören beide zur selben armen Hundefamilie. Aber er haßte sein Spiegelbild, das närrische Spiegelbild seiner Vereinsamung. Ein Trinker zertrümmert den Spiegel; er zerschlägt mit dem splitternden Glas den verhaßten Ritter von der schwankenden Gestalt, sein Ebenbild, der sich zur Gosse neigt. (T 183)

Man kann in den Koeppenschen Texten ferner eine Faszination mit dem Phänomen der käuflichen Weiblichkeit finden, die auch in der Literatur des europäischen Fin de Siècle die Darstellung fand. Allerdings ist dem Diskurs der Koeppenschen Texte in Bezug auf die käufliche Weiblichkeit nicht eine konservative Haltung eigen, wie sie in der Literatur um die Jahrhundertwende üblich war, sondern sie verhandeln die Prostitution aus mehreren Gesichtspunkten, die verschiedene Semantisierungen berücksichtigen. Was bei Koeppen also

³¹⁰ Ähnlich trägt die Figur der lesbischen Malerin Alfredo in *Tauben im Gras* keine negativen, sondern eher lieblichen Charakteristika.

nicht zu finden ist, ist eine bürgerliche Kritik an der Prostitution, die auf gesellschaftliche Normen und öffentliche Ordnung pocht.

In dem ersten Nachkriegsroman *Tauben im Gras* ist es die Prostituierte Susanne, der es gelingt, durch ihre sexuelle Verbindung mit dem Schwarzen Odysseus Cotton aus dem noch in der Nachkriegszeit vorherrschenden Diskurs der bürgerlichen Rassenvorurteile auszubrechen und eine Brücke zwischen der weißen und der schwarzen Rasse zu schlagen, und so die Xenophobie zu überwinden, die bei den Figuren der deutschen Bürger nachgezeichnet ist. Gleichzeitig wird der sexuelle Akt zwischen Susanne und Odysseus als Rückkehr in die erste Natur präsentiert, deren in dem Roman festgehaltene Beherrschung im Interesse der technischen Entwicklung und der Sicherstellung des Wohlstandes den Charakter einer Unterjochung annimmt. Die erste Natur steht in *Tauben im Gras* für die Abkehr von der Rationalisierung und Planung des Lebens und gewinnt eine positive Konnotation, wodurch die die Naturnähe des Schwarzen ergänzende Naturnähe der Frau eine Satisfaktion erhält. Und nicht zuletzt entkommen Susanne und Odysseus durch ihre frei ausgelebte Sexualität der von den Koeppenschen Protagonisten als bedrückend empfundenen Endlichkeit des Daseins, die sie, weil sie zur Entsagung neigen, durch künstlerische Rezeption, platonische Liebe, Melancholie oder den Tod zu transzendieren vermögen.

(...) nackt, weiß und schwarz, sie lagen wie auf einem Floß, im Tausel der Vermischung lagen sie wie auf einem Floß, nackt und schön und wild, sie lagen unschuldig auf einem Floß, das in die Unendlichkeit segelte. (TG 232)

In *Das Treibhaus* sind die käuflichen Mädchen nicht mehr Sucherinnen der Freiheit, die einen Kampf gegen die bürgerliche Heuchelei führen, sondern berechenbare, kalkulierende, in der Übereinstimmung mit den etablierten gesellschaftlichen Mechanismen lebende und von diesen Mechanismen profitierenden Frauenwesen, welche die sexuelle Unersättlichkeit von mächtigen und reichen Männern zu der Quelle ihrer Einnahmen machen. Ihr „Gewerbe“ wird zum Synonym für die Gefrässigkeit der Wirtschaftswunder-Ära, die aus Keetenheues Sicht die Ursache der geschichtlichen Übel ist.

Die Darstellungen der Prostitution, des moralischen Verfalls, der Absenz von zukunftssträchtigen kulturellen Ideen, des Profitstrebens und nicht zuletzt der Oberhand des Körperlichen über das Geistige sind somit die Bausteine der Romanwirklichkeit der Koeppenschen Nachkriegstexte, in deren Rahmen sie als keine gute Prognose für die Zukunft, sondern als Indikatoren des potentiellen Untergangs des demokratischen Deutschland und der okzidentalen Zivilisation zu lesen sind. Die käufliche Frau agiert als Assistentin der Männer, die die Welt regieren und unaufhaltsam in das Verderben treiben. Übrigens wird in den

Koeppenschen Bildern der Bundesrepublik der Nachkriegszeit die sexuelle Metaphorik aufgegriffen, wodurch die materialistische Grundlage der westdeutschen Nachkriegsentwicklung herausgestellt wird, aus der keine neue kulturelle Identität hervorgehen kann.

Deutschland war ein großes öffentliches Treibhaus, Keetenheuve sah seltsame Floren, gierige, fleischfressende Pflanzen, Riesenphallen, Schornsteinen gleich voll schwelenden Rauches, blaugrün, rotgelb, giftig, aber es war eine Üppigkeit ohne Mark und Jugend, es war alles morsch, es war alles alt (...) (T 38)

Und schließlich verdient die Aufmerksamkeit die Figur der käuflichen Frau in dem Roman *Der Tod in Rom*. Hier begegnet man der sehr schönen, nicht bösen, aber ganz naiven Kassiererin Laura, die sich den Männern verkauft, weil sie einerseits Verlangen nach ihren Geschenken hat, was als eine frauenspezifische Eigenschaft deklariert wird, andererseits das Ziel der sexuellen Befriedigung verfolgt. Diese kann sie nur von starken, heterosexuellen Männern erwarten, welche ihr zugleich ihre Erniedrigung als Weib zu spüren geben. Daraus ergibt sich, dass sie von diesen Männern finanziell abhängig und ihnen sexuell und moralisch gänzlich unterworfen ist. Auch diese Frau agiert, wie man also sieht, im Rahmen eines Weiblichkeitsbildes, das die Frau als instinktives Wesen konstituiert.

Das Profil einer triebhaften Frau gewinnt Laura hauptsächlich in den naturalistischen Schilderungen ihres sexuellen Kontaktes mit dem ehemaligen Nazigeneral Judejahn. Hier wird an Lauras Akzeptanz der antisemitischen Beschimpfungen seitens Judejahns deutlich gezeigt, dass die Frau, um Lust zu erreichen, sich ohne weiteres auch degradieren lässt. Um die Animalität Lauras und Judejahns möglichst anschaulich darzulegen und dadurch die Abgründe der Sexualität zu beleuchten, werden in den Roman *Der Tod in Rom* pornographisch anmutende Beschreibungen hineinmontiert, die dem Leser die Kläglichkeit der menschlichen Existenz enthüllen. Alles in allem wird die geschlechtliche Sexualität mit Grobheit und Aggressivität gleichgesetzt und die weibliche Frau als Opfer ihrer Instinkte und des kriegerischen Mannes dargestellt.

Doch ist Laura nicht eine Figur, die sich restlos in das Schema der triebhaften Frau einfügt. In ihrem Bewusstsein kommt es genau gesehen zur Spaltung von zärtlicher und sinnlicher Liebe. Der Erzähler bekräftigt, dass sie den homosexuellen Dichtern und Künstlern, die die Bar, wo sie arbeitet, besuchen, innerlich zugeneigt ist. Ähnliche Zuneigung bezeigt sie auch dem Priester Adolf, worin die Ambivalenz dieser Figur Ausdruck findet. Dessen ungeachtet vermittelt Wolfgang Koeppen in seinen Nachkriegsromanen einen Weiblichkeitsdiskurs, der den pessimistischen Geschichtsdiskurs dieser Romane widerspiegelt. Mit den Frauenfiguren

werden im Rahmen dieses Diskurses keine Chancen auf den Austritt aus dem Räderwerk der Geschichte und der Gesellschaft verknüpft, wie sie noch z. B. Frank Wedekind sah.³¹¹

Das Erzählfragment *Jugend* verarbeitet am sichtbarsten die Verbindung zwischen der Frau und dem Bürgertum. Die Wahrnehmung der bürgerlichen Lebensform in einer norddeutschen Kleinstadt als göttliche Ordnung bildet den Kern der Lebens- und Gesellschaftsanschauungen der Figur der Mutter des Protagonisten. Die Gleichsetzung von Kleinstadtleben und dessen erstarrten Konventionen und der höheren, metaphysischen Wahrheit wird durch den Ich-Erzähler als eine soziale Konstruktion demaskiert – über Jahrhunderte durch die Kirche und die herrschenden sozialen Klassen verbreitet und befestigt- der sich die Mehrheit der in der Kleinstadtatmosphäre lebenden Frauen fügt. Die Koeppenschen Frauen sind insgesamt mehr als die Männerfiguren bereit, sich mit den „ein für allemal“ festgelegten Normen und den ihnen zugeschriebenen Rollen zu identifizieren und unter dem Diktat der Konventionen nach beschränktem Glück, das sich aus einer privilegierten sozialen Position ergibt, zu suchen. Diese ist im Kontext der Erzählwelt von *Jugend* grundsätzlich lediglich durch die Zugehörigkeit zu dem Adel, dem Großbauerntum und zu dem Bürgertum oder durch eine günstige Heirat zu erreichen.

Vor diesem Hintergrund des Standesbewusstseins wird auch die Mutter-Figur entworfen. Der Erzähler wendet sich der Zeit zu, als sich die Mutter von der ihr in Aussicht gestellten Ehe mit einem Privatdozenten den sozialen Aufstieg und die Rückintegration in die höheren Schichten der Standesgesellschaftshierarchie versprach. Er verweist im ironischen Unterton auf den märchenhaften Charakter des Denkens in Kategorien der Herkunft und der Standesprivilegien und pointiert die Blendung der Mutter, die bei ihr in die Unfähigkeit ausartet, ihren Auserwählten als einen schwachen, egoistischen Mann zu durchschauen, der sie einmal verlassen wird.

Sie achtet nicht, wie eng die Verhältnisse sind, wie begrenzt der Spielraum, wie erstarrt die Regeln. Sie atmet Welt. Ein Prinz aus dem Kaiserhaus ist in die Stadt gekommen. (...) Der Prinz sagt Erwartetes, der Prinz ist gnädig. (J 14)

Auch wenn ihr Liebhaber, wie bereits vorausgeschickt, sie nicht heiratet und sie durch ihre Schwangerschaft und die folgende Mutterschaft außerhalb des ehelichen Bundes sozial noch tiefer sinkt, sieht sie nach wie vor auf die Frauen herab, die sich aus freiem Willen entschieden haben, eine freie Existenz zu führen. Diesen Weiblichkeitstypus vertritt in *Jugend* eine aus dem Elternhaus geworfene Tingeltangelteuse, die infolge ihres Entschlusses, im Artistenmilieu jenseits der restriktiven Ordnung zu leben, heimatlos geworden ist.

³¹¹ Vgl. Pohle 1998, S. 107.

Die meisten Frauen in *Jugend* sind dagegen Exponentinnen der Ablehnung von Weltoffenheit, Verkörperungen der weiblichen Subordination einerseits und konservativen Hochmuts andererseits, die als tragend für die repressiven Strukturen der bürgerlich-adeligen Gesellschaft desavouiert werden. Der Text von *Jugend* zeigt, wie der ideologische Druck dieses Systems die Psyche der Frauen infiltriert und es unmöglich macht, dass sie anders denken. Ich werde zum Schluss eine illustrative Stelle aus dem Fragment zitieren, an der unter Bezugnahme auf die altgermanische Mythologie die Zukunftserwartungen des Fräuleins von Lössin, des weiblichen Sprösslings des alten Landadels, wiedergegeben werden: „[...] das Fräulein von Lössin nahm seinen Arm und war blond und elfisch auf eine liebliche und sehr unangenehme Weise, ein Wasser- oder Luftgeist aus nordischer Sage und schon von einer Zukunft bestrahlt, die Frau Landrat oder Frau Regierungsrat hieß und den Vorstand im deutschnationalen Frauenverein oder im Luisenbund bedeutete, [...]“ (J 126) Dieses Zitat zeigt exemplarisch die Verwebung des Koeppenschen Weiblichkeitsdiskurses mit der Gesellschaftskritik.

2. Der existentialistische Diskurs

3.1 Einleitung

Die beiden folgenden Kapitel basieren auf der Zielsetzung, die Repräsentanten und Gehalte des philosophischen Diskurses des Existentialismus und das Phänomen der existentialistischen Literatur im kulturhistorischen Kontext der Moderne darzustellen und den Stellenwert des existentialistischen Diskurses im deutschsprachigen Raum der Vorkriegs- und Nachkriegszeit zu illustrieren. Damit soll eine Basis für die Analyse der Erzähltexte Wolfgang Koeppens als eines Autors, der die Existenz der Deutschen und des Menschen im Allgemeinen vor dem Horizont der Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts thematisiert und dabei auf den existentialistischen Diskurs Bezug nimmt, geschaffen werden.

3.1.1 Der existentialistische Diskurs im Kontext der zeitgenössischen Existentialismuskussion

I

Die Existenzphilosophie oder auch Existentialphilosophie und der jüngere, in ihrem Rahmen entstandene Existentialismus,³¹² den man auch als eine französische und atheistische Variante der überwiegend christlich orientierten Existenzphilosophie verstehen kann, stellen mit ihrem Interesse an der Befindlichkeit des Einzelindividuum in der Welt eine typisch moderne philosophische Richtung dar.³¹³ Die Existenzphilosophie, deren Ursprünge schon in der Philosophie Friedrich Nietzsches zu finden sind, die sich jedoch erst um das Jahr 1930 herum als eine eigenständige philosophische Richtung in Deutschland ausgebildet hat (Bollnow 1984, S. 11), entfaltete im Rückbezug auf den dänischen Philosophen Sören

³¹² Der Existentialismus nahm mehrere in der deutschen Existenzphilosophie entwickelten Ansätze auf und nach dem Zweiten Weltkrieg entfachte er in Westdeutschland die Erörterung der neuen Werte. Die deutsche Existenzphilosophie Heideggers und Jaspers' trat zu dieser Zeit in die sog. „zweite Phase“ (Bollnow 1984, S. 7). ein. Die Etablierung der Existenzphilosophie in den 1930er Jahren hängt mit der geistigen Situation dieser Zeit zusammen, die sich durch Auflösung fester Ordnungen und Relativismus auszeichnete. Mit dem Begriff der Existenz bezeichnete man in der Existenzphilosophie das Innerste des Menschen, das der einzige Halt war, wo dieser nicht mehr in der objektiven Ordnung zu finden war. (Bollnow, Otto Friedrich: *Lebensphilosophie und Existenzphilosophie*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2009, S. 13)

³¹³ Bollnow definiert die Lebensphilosophie, aus der der existentialistische Diskurs entstanden ist, folgendermaßen: „Sie wendet sich gegen jede allgemeine Systematik und gegen jede freischwebende metaphysische Spekulation, die sich in einer „rein theoretischen“ Handlung von der Bindung an den besonderen Standort des Philosophierenden freizumachen glaubt, und entdeckt das menschliche Leben als den letzten Beziehungspunkt, in dem alle philosophische Erkenntnis und überhaupt alle menschliche Leistung verwurzelt ist und auf den sie zurückbezogen bleiben muss.“ (Bollnow 1984, S. 11) Er betont ferner, dass die Lebensphilosophie im Unterschied zu der älteren Philosophie subjektiv gebunden ist.

Kierkegaard³¹⁴ eine spezifische Redeweise über die Fragen der menschlichen Existenz. Der Existentialismus war in Europa unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg sehr populär. Er findet zu dieser Zeit einen starken Widerhall in der Bundesrepublik, wo man die überkommenen Werte und Ideologien in Frage stellte und sich aus der Geschichtserfahrung der Nachkriegszeit heraus mit der Notwendigkeit eines radikal neuen politischen und kulturellen Anfangs konfrontiert sah (vgl. Koberstein 1996, S. 14).

Ich werde von nun an mit einem Begriff des existentialistischen Diskurses umgehen, der im Sinne der Verschränkung der Existenzphilosophie und des Existentialismus verstanden wird. Wo jedoch eine Differenzierung notwendig sein wird, werde ich die beiden Begriffe getrennt verwenden. Im folgenden soll darüber Aufschluss gegeben werden, wie der existentialistische Diskurs entstanden ist, was seine Grundpostulate sind, wie ihn die einzelnen Existentialphilosophen und Existentialisten geprägt haben und inwiefern seine Redeweise mit dem Zeitgeist der Moderne zusammenhängt. Nicht zuletzt wird der existentialistische Diskurs im Kontext der politisch-kulturellen Situation in Nachkriegswestdeutschland positioniert und es wird auf seine Rezeption in der Bundesrepublik – vor allem in den kulturellen Zeitschriften – eingegangen. Eine Beschäftigung mit der Rezeption des Existentialismus in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit ist deswegen von Interesse, weil die literarische junge Generation, die auf die gesellschaftliche Entwicklung in Deutschland einwirken wollte, Existentialismus positiv aufnahm und in ihren literarischen Werken Zusammenhänge zu ihm herstellte.³¹⁵

Der existentialistische Diskurs stellt in der Geschichte der europäischen Philosophie eine philosophische und man kann wohl auch sagen eine kulturelle Strömung dar, die das Wahrnehmen, Denken und Schaffen europäischer Intellektueller und Künstler und die Moral des modernen Menschen wesentlich beeinflusst hat. Er ist zu dem Diskurs der Philosophie der Moderne zuzurechnen. Er vereint mehrere autonome Denker und unterschiedliche Spielarten. Seine Zweiteilung in Existenzphilosophie und Existentialismus entspricht grundsätzlich der oben angesprochenen Zweiteilung in eine christliche und in eine atheistische Variante der Existentialphilosophie. Die Grundfragen, die die atheistisch orientierten Existentialisten und

³¹⁴ Sören Kierkegaard prägte den Begriff der Existenz, der den gemeinsamen Ausgangspunkt der sich danach benennenden Existenzphilosophie bezeichnet. (Bollnow 1984, S. 11)

³¹⁵ Der Position Sartres lässt sich vor allem die Alfred Anderschs zuordnen, der u. a. Rezensionen zu Sartres Theaterstücken *Geschlossene Gesellschaft* (Huis Clos, 1945), *Die respektvolle Dirne* (La putain respectueuse, 1946) und *Das Spiel ist aus* (Les jeux sont faits, 1947) in der „Frankfurter Rundschau“ publizierte. (Koberstein 1996, S. 28)

die christlichen Existentialphilosophen stellen,³¹⁶ sind ähnlich – unterschiedlich sind die Antworten, die sie geben.

Als eine moderne Denkrichtung reflektierte die Existenzphilosophie immer ihr Verhältnis zur Modernität. Unter Modernität versteht man eine Art des Denkens und des Handelns des modernen Menschen beziehungsweise dessen Existenzweise und Lebensgefühl. Festzustellen ist, dass die Existenzphilosophen Interesse für die Modernität hatten und philosophische Konsequenzen aus der Erfahrung der Moderne zogen (siehe dazu Seibert 2000, S. 7). Mit der Vertiefung der Krise der Moderne haben sich die Philosophen der Problematik der Existenz zugewandt und eine spezifische Redeweise inthronisiert, die sich nicht mehr mit den Fragen der objektiven Werte befasst, sondern sich auf das Gebiet der Reflexion der Problematik der individuellen Existenz unter den Bedingungen der objektiven Geschichte wagt. Die Existenzphilosophie nahm viele Anregungen aus der Phänomenologie Edmund Husserls auf, die in den 1920er Jahren als eine Philosophie der „gelebten Erfahrung“ (Seibert 2000, S. 32) begründet wurde. Die Phänomenologie sagt sich von den philosophischen Konstruktionen der abstrakten Philosophie los und erkennt eine zentrale Stelle der Lebenswelt³¹⁷ des Menschen zu, womit sie ähnlich wie die Existenzphilosophie durch ein betont subjektives Moment geprägt ist. Die Existenzphilosophie stellt neben dem Nachdenken über die Stellung des Menschen im geschichtlichen Wandel des Lebens eine Frage nach dem Sinn der menschlichen Existenz.³¹⁸ Es ist eine Frage, die sich aus dem Sinndefizit der Moderne ergibt. Sie wird dann gestellt, wenn der Sinn fraglich wird, was auf das zwanzigste Jahrhundert ganz und gar zutrifft.

Für den existentialistischen Diskurs ist zweierlei Optik kennzeichnend – er zeigt Interesse an der Situation des konkreten menschlichen Existierens unter objektiven Bedingungen der Geschichte wie auch an den existentiellen Grunderfahrungen des Menschen. Da ihm primär um die Probleme der Existenz des Einzelindividuums zu tun ist, lassen sich seine Aussagen

³¹⁶ Es ist dabei nicht möglich, eine geschlossene Gruppe von Existentialphilosophen zugrunde zu legen und aus ihr ein einheitliches Bild zu gewinnen. Man kann z. B. auf den Spezialfall Martin Heideggers zu sprechen kommen, der zwar wegen der unmittelbaren Nähe seiner Philosophie zu den existentialphilosophischen Postulaten zu der Existenzphilosophie gezählt wird, selbst jedoch diese Zuordnung ablehnte und seine Philosophie als „Ontologie des menschlichen Daseins“ bezeichnete. (Bollnow 1984, S. 15)

³¹⁷ „Lebenswelt“ ist ein Begriff aus der Phänomenologie Husserls. Das zentrale Moment dieses Begriffes ist eine Wendung gegen das objektivistische Selbstverständnis der abendländischen Philosophie. „Lebenswelt“ bezeichnet als Grenzbegriff einen Bereich des Selbstverständlichen und Voraussetzungslosen, der jedem theoretischen Denken fundierend vorausliegt.“ Im Laufe der Zeit wurde der Begriff der Lebenswelt immer mehr als Opposition zu dem „System“ der modernen Gesellschaft gedacht. (Nünning 2008, S. 414)

³¹⁸ Albert Camus betrachtet „die Frage nach dem Sinn des Lebens“ als „die dringlichste aller Fragen.“ Entscheidend für seine Sichtweise ist, dass der Mensch auf diese Frage keine Antwort erhält. (Blasberg, Cornelia; Deiters, Franz-Josef (Hrsg.): *Denken/Schreiben (in) der Krise – Existentialismus und Literatur*, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2004, S. 266) In einer analogen Situation befinden sich die Koeppenschen Protagonisten, die Fragen stellen, auf die sie keine Antworten kennen.

gut literarisieren. Die Tatsache, dass sein Vorläufer Søren Kierkegaard im Gegensatz zu den Denkern der traditionellen Philosophie seine Anschauungen in literarisierter Form präsentiert hat – konkret in der Tagebuchform³¹⁹ oder in Form von Aforismen und Essays – und seine Hauptrepräsentanten Jean-Paul Sartre und Albert Camus als Autoren von Theaterstücken und Romanen berühmt wurden – bezeugt seine Affinität zum literarischen Ausdruck, die sich in hohem Maße aus der Subjektivität ergibt. Die Nähe des existentialistischen Diskurses zu den ästhetischen Diskursen ist der Grund, weshalb seine Vordenker Friedrich Nietzsche und Søren Kierkegaard in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Kreisen der Bohème viele Leser gefunden haben.³²⁰ Vor diesem Hintergrund erweist sich das Existenzdenken als grenzüberschreitend. Als grenzüberschreitend erscheinen gleichermaßen die literarischen Texte der modernen Autoren, die ihnen reflexive Passagen einverleiben und in ihnen Antworten auf existenzielle Fragen suchen.

Es ist andererseits höchst problematisch, eine Kopie des existenzialistischen Diskurses in der Literatur suchen zu wollen – vielleicht mit der Ausnahme der literarischen Texte Jean-Paul Sartres und Albert Camus', die beide den Existenzialismus auch theoretisch begründet haben. Als ein Beispiel für die Inkommensurabilität von dem existentialistischen Diskurs und Literatur dient die österreichische Philosophin und Schriftstellerin Ingeborg Bachmann, auf deren Werk ich im Kapitel 2.2 noch zurückkomme.³²¹ Bachmann hat sich als Absolventin des Faches Philosophie an der Wiener Universität sowohl mit der deutschen Existenzphilosophie als auch mit dem französischen Existenzialismus theoretisch befasst und hat in ihre literarischen Texte existenzialistische Themen transponiert, gleichzeitig aber hat sie sich ausdrücklich von dem existentialistischen Freiheitspathos abgesetzt und so eines der Grundpostulate des existentialistischen Diskurses in Frage gestellt.³²² Ihre Texte zeichnen sich durch eine enge Berührung der kognitiv-rationalen Struktur³²³ mit Poetisierungsverfahren aus. Durch die Poetisierung der existentialistischen Weltbilder erzeugen sie einen anderen Weltbezug als der existentialistische Diskurs. Sie manifestieren das Erlebnis einer

³¹⁹ Kierkegaard befasst sich darin vor allem mit der Stimmung der Schwermut.

³²⁰ Im Vorwort zu dem Sammelband *Denken/Schreiben (in) der Krise – Existentialismus in der Literatur*, findet man die Bemerkung, dass sich die Existentialisten als „Philosophen-Künstler“ verstanden haben. (Blasberg, Deiters 2004, S. 9)

³²¹ Siehe dazu Göttsche, Dirk: *Deutscher und französischer Existentialismus im Werk Ingeborg Bachmanns*, in: Blasberg, Deiters 2004, S. 369-398.

³²² Siehe dazu Göttsche, Dirk: *Deutscher und französischer Existentialismus im Werk Ingeborg Bachmanns*, in: Blasberg, Deiters 2004, S. 369-398; Es ist im allgemeinen ein Grundzug des literarischen Existentialismus gegenüber dem philosophischen Existentialismus, dass der erstgenannte „pessimistischer“ ist. Er bedient sich literarischer Darstellungen der menschlichen Existenz, aus denen ein Misstrauen gegen die Möglichkeiten der Überwindung der menschlichen Unzulänglichkeiten spürbar ist.

³²³ Man kann diese kognitiv-rationale Struktur für eine der konstitutiven Bedingungen des modernen Ich halten. (Jander, Simon: *Poetisierung des Essays*, Winter Verlag Heidelberg 2008, S. 374)

unmittelbaren Welt- und Lebensteilhabe, was der existentialistische Diskurs, in dem es sich um eine Teilhabe in Form von Konzeptionen handelt, nicht leisten kann.

Im Zentrum der Aufmerksamkeit des existentialistischen Diskurses steht das spontane Existieren des Individuums in der historischen Welt. So die Authentizität akzentuierend, haben sich die ersten Existenzphilosophen gegen die universitäre Philosophie abgegrenzt – im Bewusstsein dessen, dass diese Philosophie Übergeschichtlichkeit und Allgemeinheit beansprucht, was zur Folge hat, dass ihre Postulate jenseits des Existierens des Einzelnen in der Welt liegen (Blasberg, Deiters 2004, S. 8) und dementsprechend abstrakt sind. Da das Existieren den Einzelnen in dessen konkreten Situation betrifft, muss aus der Sicht der Existentialisten jeder Anspruch auf Allgemeinheit, der dem Menschen einen festen Platz in der Ordnung des Seins sichern wollte, abgelehnt werden. Das Existieren wird bewusst auf den Menschen als ein Wesen, das über Bewusstsein verfügt, beschränkt.³²⁴ Die anderen Dinge existieren – vor allem laut Sartre – nicht, sie sind einfach da, weil sie kein Bewusstsein haben, das ihnen Entscheidungsfreiheit geben könnte. Der existentialistische Diskurs ist hiermit eine philosophische Redeweise, die ihr Augenmerk ausschließlich auf die Fragen der Existenz des Menschen richtet.

Der existenzialistische Diskurs verläßt das Terrain der philosophischen Spekulation über die Fragen des Seins, wie sie die Metaphysik und Ontologie betrieben haben, und wendet sich der einmaligen Existenz des Einzelnen zu. Richtungsweisend für die Abgrenzung der Existenzphilosophie gegen die traditionelle, sich auf Essenzen konzentrierende Philosophie ist der Begriff der Existenz, durch den die existentialphilosophische Redeweise charakterisiert ist. Die Existenz ist von der Essenz zu unterscheiden.³²⁵ Während die traditionelle Philosophie, vor allem die idealistische, das Dasein unter sein Wesen unterordnet – das Wesen kann z. B. die Ewigkeit, die Wahrheit, die Allgemeinheit sein – gehen die Existenzialisten von dem Postulat aus, dass die Existenz der Essenz vorausgeht. Die menschliche Existenz unterliegt keiner Essenz, sondern konstituiert sich selbst im Prozess des ewigen Werdens.³²⁶ Der einzige Gesetzgeber, d. h. derjenige, der über den Prozess des

³²⁴ Der Begriff der Existenz kann so nur auf den Menschen angewandt werden. Existenz bedeutet im existentialistischen Diskurs „menschliche Existenz“ oder das menschliche Dasein. Nach Bollnow ist „Existenz“ der innerste Kern des Menschen, der völlig ungreifbar und nicht zu verwechseln mit dem inhaltlich Angebbaren sei. (Bollnow 1984, S. 25-27) Die Existenz ist keinerlei von außen zu bestimmen und sie liegt jenseits der Bestimmungen des Lebens. Auch die Anlagen und Fertigkeiten können dem Menschen letzten Endes äußerlich sein. Die Existenz verschwindet, sobald man sie zu fassen meint. So kann die Existenz nur im Vollzug der Bewegung deutlich werden.

³²⁵ Damit geht der existenzialistische Diskurs auf die alte Unterscheidung zwischen der *essentia* und der *existentia* eines Seienden zurück. (Bollnow 1984, S. 19)

³²⁶ Wichtig ist, im Hinblick auf die Philosophie Kierkegaards eine gewisse Differenz gegenüber dieser existentialistischen Betonung des Wandelcharakters des Daseins hervorzuheben. Diese Differenz stellt die

Werdens entscheidet, ist der Einzelne. Nun bleibt der Einzelne innerhalb der Diskussion des atheistischen Existentialismus ausschließlich auf sich selbst angewiesen – d. h. er kann sich auf keinen metaphysischen Horizont beziehen. Im Kontext der Diskussion der christlichen Existenzphilosophie fällt die Freiheit des Einzelnen dagegen mit der Freiheit des Christenmenschen gleich – d. h. der Einzelne verhält sich immer irgendwie zu *apriori* gegebenen Werten christlicher Prägung.

Im existentialistischen Diskurs ist die Kategorie der Zeit von zentraler Bedeutung. Die Zeit ist für die Existenzphilosophen nicht mehr bloßer Schein wie für die Vertreter des philosophischen Idealismus. Sie ist der entscheidendste Faktor, von dem das spontane Existieren des Einzelnen abhängt. Indem der Mensch in die Welt hineingeboren wird, wird er unausweichlich in die Zeit geworfen. Zeit wird so zu der zentralen Kategorie des existenzialistischen Diskurses – nicht minder aber auch zu einem der Zentralthemen der Literatur der Moderne. Aus dem Postulat, dass die Existenz der Essenz vorausgeht, ergeben sich die Imperative der Authentizität und der Freiheit, die am nachdrücklichsten der französische Existentialismus ausführt. Da es keine Essenz gibt, von der sich der Mensch ableiten und die er als seine Natürlichkeit auffassen könnte, ist er nach Sartre zur absoluten Freiheit verurteilt. Das bedeutet, dass er ständig wählen muss, wie seine Existenz zu gestalten ist, muss frei und im Bewusstsein voller persönlicher Verantwortung Entscheidungen treffen und sich in die Zukunft projektieren.³²⁷ Sich mit dem Gegenwärtigen zufriedenzustellen würde bedeuten, dass er die Verwirklichung seiner Lebensentwürfe aufgegeben hat. Da die Selbstverwirklichung nur zeitlich strukturiert sein kann, darf er sich nicht mit dem Jetzt begnügen. Das Jetzt ist mit dem Sein der Dinge gleichzusetzen und das Sein ist das Essenzielle, das den Menschen unfrei macht. Zu existieren heißt dementsprechend, z. B. bei Heidegger, vor allem aber bei Sartre, die Zukunft in Betracht ziehen und die Möglichkeiten erwägen, die die Zukunft für *meine* Projekte offen hält.

Man lebt laut dem existentialistischen Diskurs nur unter der Voraussetzung authentisch, dass man nicht nach den Essenzen, also nach dem vermeintlichen „Echten“ sucht, sondern die Notwendigkeit hinnimmt, die Formen und Tatsachen der gelebten Erfahrung entweder bejahen oder verneinen zu müssen. Es lässt sich leicht einsehen, dass die existentialistische Authentizität nicht mit der Subjektivität im essenziellen Sinne zu verwechseln ist. Sie beruht auf der Bereitschaft zur ununterbrochenen Aktivität und zur stetigen Revision und Korrektur

Denkfigur der Wiederholung dar, die an die Vorstellung der reinen Gleichzeitigkeit gekoppelt ist, in der die Herrschaft der Zeit gebrochen ist.

³²⁷ Es geht Sartre um die Freiheit des Bewusstseins – man hat als bewusster Mensch in allen Situationen die Möglichkeit, ja oder nein zu sagen.

der Standpunkte. Den Menschen definieren nicht seine Bewusstseinsinhalte oder ein fixer Kern seiner Persönlichkeit, sondern seine Taten. Er muss sich zu sich selbst und zu seinen Möglichkeiten in der Welt authentisch verhalten (vgl. Bollnow 1984, S. 33) – anders gesagt sich in den Akten seines Verhaltens frei aufbauen, ohne auf die früheren Bildungen seines Ich zurückzugreifen. Der Mensch ist sozusagen zur Freiheit verdammt, er ist Freiheit, so wie er Existenz ist (Bollnow 1984, S. 33). Nur unter der Voraussetzung, dass er sich absolut frei verhält, gelangt er zu seinem Selbst oder er erreicht - aus der Perspektive Heideggers - seine Eigentlichkeit. Die Eigentlichkeit ist bei Heidegger gleichbedeutend mit der Authentizität bei Sartre, sie kann aber auch als Existenz gedeutet werden – im Unterschied zu der Uneigentlichkeit, die das Verfallensein an die Welt darstellt.³²⁸ Der Eigentlichkeit steht das Faktische gegenüber, das verschiedene Formen annehmen kann. Der Mensch ist nach Heidegger in eine gegebene Situation „hineingeworfen“ – er fügt sich darin nicht freiwillig und bewusst ein. In welcher Faktizität er sich jedoch auch befindet, er ist stets eine Offenheit in dem Sinne, dass er sich für eine seiner wesentlichen Möglichkeiten trotz der Faktizität entscheiden kann. Der Mensch ist so eine Begebenheit, die sich in jedem Moment transzendiert, indem er seine Entscheidungsfreiheit ausnutzt.

Es ist zuletzt wichtig zu erwähnen, dass der existentialistische Diskurs darauf abzielt, in sein Weltbild auch den Tod einzubeziehen und ihn als Bedingung für die Erreichung der eigentlichen Existenz zu denken. Mit den Reflexionen über den Tod wird in den existentialistischen Diskurs der Begriff der Endlichkeit eingeführt, der von zentraler Bedeutung für die authentische Existenz ist, indem man nur dann die Eigentlichkeit erreichen kann, wenn man unter dem Druck der Endlichkeit die Zeit des Lebens nutzt und nicht gedankenlos dahinlebt.³²⁹

II

Zu den Vordenkern des existentialistischen Diskurses gehören, wie davon schon gesprochen worden ist, Friedrich Nietzsche (1844-1900),³³⁰ Max Stirner (1806-1856) und Søren Kierkegaard (1813-1855). Auf die beiden erstgenannten Denker werde ich nur kurz

³²⁸ Die Uneigentlichkeit bestimmt das Dasein in „seiner Geschäftigkeit, Angeregtheit, Interessiertheit, Genußfähigkeit.“ (Bollnow 1984, S. 38)

³²⁹ In der Philosophie des Absurden Albert Camus` erhält das Leben erst durch den Tod seine wahre Brisanz (Kleiner, Marcus S.: *Im Bann von Endlichkeit und Einsamkeit? [der Tod in der Existenzphilosophie und der Moderne]*, Verlag Die Blaue Eule, Essen, S. 104).

³³⁰ Man kann Existenzphilosophie als Radikalisierung des ursprünglichen lebensphilosophischen Ansatzes begreifen, wie er im ausgehenden 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts vor allem von Nietzsche und Dilthey verkörpert wurde. (Bollnow 1984, S. 11)

eingehen, während ich Kierkegaard mehr Aufmerksamkeit widmen werde, weil er für den direkten Wegbereiter der Existenzphilosophie gehalten wird, indem er Einfluss auf die Hauptvertreter des französischen Existentialismus, Jean-Paul Sartre und Albert Camus,³³¹ hatte.

Der Beitrag des Junghegelianers Stirner zu dem Denken der Existenz ist in seiner Auffassung begründet, dass jeder Mensch in der Endlichkeit des Seins unvergleichlich ist. Der Einzelne müsse nach Stirner die Verpflichtungen der Gesellschaft zurückweisen, um es zu vermeiden, deren nützliches Glied zu werden. Das Zentralthema der Betrachtungen Stirners ist der Mensch – der Mensch ohne Norm, ohne Muster, ohne Gesetz. Stirners Freiheitspathos erinnert einigermaßen an das Freiheitspathos der Romantiker. Stirner gesellte sich tatsächlich auch in Berlin den Armen und Ausgeschlossenen zu und war bereit, auf Anerkennungen zu verzichten, um seine individuelle Freiheit zu bewahren.

Der Lebensphilosoph Friedrich Nietzsche ist deshalb erwähnenswert, weil er ein Gegner der aufgeklärten Vernunft sowie der Wissenschaften war und den Fortschrittsglauben seiner Zeitgenossen nicht teilte. Seine Skepsis gegenüber der ökonomisch-technischen Rationalität, die aus seiner Sicht nach totaler Funktionalität des Lebens strebe, ist ein Skepsis, zu der sich die Existenzphilosophen Martin Heidegger, Karl Jaspers und Gabriel Marcel bekennen (siehe dazu Seibert 2000, S. 20-23). In den Texten Nietzsches wird ähnlich wie in denen Kierkegaards mit der bürgerlichen Gesellschaft und Kultur gebrochen. Nietzsche kommt zu der Schlussfolgerung, dass die Erfahrung der Modernität die Verbindung von Staat, Industrie und Wissenschaft bestimmt und verkündet das Recht auf ein Anders-sein-können, das er mit der künstlerischen Existenz verbindet. Der Künstler kann sich nach ihm aus der praktischen Existenz heraushalten und sich der Muße ergeben. Darin besteht der Mehrwert der künstlerischen Existenz gegenüber der bürgerlichen Lebensweise.

Von größerer Bedeutung für den existentialistischen Diskurs ist jedoch Søren Kierkegaard, der in seinen philosophischen Texten neben den zentralen Fragen der Existenz die Problematik der Stimmungen wie Schwermut und Verzweiflung behandelt und eine Drei-Stadien-Konzeption der Existenz (Thurnher, Röd, Schmidinger 2002, S. 49)³³² vorlegt, in deren Rahmen die Bewegung des Menschen von uneigentlichen Formen der Existenz zu den

³³¹ An dieser Stelle muss jedoch betont werden, dass Camus es abgelehnt hatte, als Philosoph zu gelten, sondern sich bevorzugt als Künstler und Schriftsteller bezeichnete. Damit weist er eine Affinität zu Kierkegaard auf. (Thurnher, Rainer; Röd, Wolfgang; Schmidinger, Heinrich: *Die Philosophie des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts, Lebensphilosophie und Existenzphilosophie*, Beck Verlag München 2002, S. 296) Er schätzte die Kunst höher als Philosophie, weil Kunst die Möglichkeit hat, „einen Gedanken sinnlich-unmittelbar erfahrbar“ zu machen. (Hoffmann, Dieter: *Prosa des Absurden*, Francke, Tübingen • Basel, 2006, S. 13)

³³² Die menschliche Existenz verläuft nach Kierkegaard in drei Stadien. Das erste Stadium ist das ästhetische Stadium, dem im Idealfall das ethische und schließlich das religiöse Stadium folgen sollte.

eigentlichen festgelegt wird. Auch Kierkegaard hatte ähnlich wie Nietzsche eine kritische Einstellung zu seiner Gegenwart, insbesondere zu dem Massendasein seiner Zeitgenossen. Er bespricht den Massencharakter der menschlichen Existenz und kommt zu dem Schluss, dass die moderne Vermassung den Menschen daran hindert, Einzelner zu werden.

Kierkegaard definierte seine Gegenwart als „eine Zeit der Auflösung“ (Blasberg, Deiters 2004, S. 19), die einer „Radikalkur“ (Ebd.) bedürfe. Er zeigt an den Gemütsverfassungen der Schwermut und Verzweiflung und an dem Beispiel der ästhetischen Lebensanschauung, wie diese psychischen Dispositionen und Haltungen auf den Prozess der Selbstwerdung des Menschen, im Positiven wie im Negativen, einwirken. Das, worauf nach Kierkegaard das Dasein des Einzelnen hinzielen sollte, ist die Selbst- und Gottesfindung im Glauben. Der Glaube beruht jedoch nicht auf religiöser Doktrin oder rationaler Erkenntnis, sondern rührt von der existenziellen Entscheidung des Einzelnen her, als autonomes Selbst in einem absoluten Verhältnis zu dem Absoluten zu stehen. Diese Entscheidung vollzieht sich im Sprung, dessen Triebkraft Leidenschaft ist. Dem Denken ist nach Kierkegaard nämlich ein absolutes Verhältnis zwischen dem Einzelnen und Gott unzugänglich.

Die Popularität und Wirkung des existentialistischen Diskurses im zwanzigsten Jahrhundert hängt mit den beiden Weltkriegen zusammen, die das Gefühl der Sicherheit des Menschen erschüttert haben. Das Elend des Krieges konfrontierte die Menschen in Europa mit Phänomenen wie Tod, Angst und Verzweiflung, die zu verstehen gaben, inwiefern sich die menschliche Existenz von dem objektiven Sein unterscheidet. Die Struktur der Sorge,³³³ die Heidegger als das Grundcharakteristikum des menschlichen Daseins auffasst, zeichnet sich durch Befindlichkeiten der Angst und Verzweiflung aus, die sich im historischen Kontext des Zweiten Weltkrieges besonders bemerkbar machten. Martin Heidegger, einer der Schüler Husserls, operiert in seinem Zentralwerk *Sein und Zeit* (1928) mit dem Begriff der Existenz, den er anstelle des Begriffes des Subjektes³³⁴ benutzt. Die Existenz oder auch das Dasein versteht er als das Sein zum Tode.³³⁵ Das impliziert, dass das Dasein in der Zeit verläuft, wobei alle Möglichkeiten, die es zur Verfügung hat, schon vom Tod überholt sind (Seibert

³³³ Unter der Struktur der Sorge ist das Verhältnis zu verstehen, in dem es dem Menschen um sein eigenes Dasein geht. (Bollnow 1984, S. 34)

³³⁴ Damit wird als entscheidend das Erleben im Menschen bestimmt, nicht die rational zu vermittelnde Subjektivität. Die Existenz ist etwas, was losgelöst von allen endlichen Bestimmungen ist. (vgl. Bollnow 1984, S. 28)

³³⁵ Der Präzisierung des Existenzbegriffes halber ist jedoch zwischen der Existenz und dem Dasein zu unterscheiden. Die Existenzphilosophie setzt den Begriff des Daseins dem spezielleren Begriff der Existenz entgegen. Der neutrale Begriff des Daseins wurde für das menschliche Leben eingeführt, während die Existenz sich auf die eigentliche Möglichkeit des Menschen im Dasein bezieht. Das Dasein muss sich erst zu der Existenz verhalten. (vgl. Bollnow 1984, S. 37)

2000, S. 34). Bei Heidegger bildet sich ein Selbst im Dasein in dem Maß, in dem es sich auf die „ersten und letzten Fragen“ (Seibert 2000, S. 34)³³⁶ bezieht.

Das Dasein ist in der Heideggerschen Philosophie das, was zeitlich zwischen der Geburt und dem Tod erfolgt. Es ist „das nichtige Grundsein einer Nichtigkeit“ (Seibert 2000, S. 34). Dies deshalb, weil der Mensch ungewollt darin hineingeworfen und daraus wieder gegen seinen Willen entfernt wird. Wolle der Mensch die Existenz als eigentlich erleben, dann muss er sich stets den Tod vergegenwärtigen und die Frage nach dem Sinn in der lebendigen Erfahrung der Existenz suchen - nicht im reinen Geist oder in einer übergeordneten Substanz wie Gott oder Subjekt. Man muss sein Dasein in des Wortes wahrster Bedeutung ins Nichts transzendieren – nur so kann man jedes als in sich ruhendes Dasein „überschreiten“.³³⁷ Dazu sind nach Heidegger die meisten Menschen nicht imstande, weshalb sie sich den Erwartungen der Öffentlichkeit unterwerfen und nur für den geregelten Alltag ihrer Vergesellschaftung leben. Da sie jedoch durch die Vergesellschaftung die direkte Konfrontation mit der Abgründigkeit des Daseins vermeiden, verlieren sie ihre Eigentlichkeit. Damit konstituiert Heidegger eine Dichotomie zwischen dem Sozialen und dem Eigentlichen.

Die Reflexion des Individuellen im Gegensatz zu dem Massenhaften bildet einen der zentralen Aspekte des existentialistischen Diskurses. Mit der Kritik an der Vermassung der modernen Existenz geht eine Kritik an der Technisierung der Welt und der sich aus der Technisierung ergebenden Massenkultur einher, die vor allem Martin Heidegger, Gabriel Marcel und Karl Jaspers in ihren Texten ausdrücken. Gabriel Marcel betrachtet die Massenkultur von der Warte der hohen Kultur und verweist auf ihr Degenerierungspotential – in mehrfacher Hinsicht kommt er mit seinen kritischen Kommentaren zur Massenkultur den Anschauungen des Theoretikers der Frankfurter Schule Theodor W. Adorno nahe. Marcel befasste sich überdies mit den Fragen der Erkenntnis und der Wahrheit – beides verknüpfte er im Geiste des Christentums mit Gnade und Wert. Der Wert wird von ihm als ein Faktor angesehen, der dem Menschen erst das Sein offenbart (Reding 1949, S. 118). In der Philosophie Marcells findet man die Betonung der Treue zu sich selbst, der Treue zu dem Anderen und schließlich der Treue zu Gott sowie die Betrachtung, dass in der Treue sich die Überwindung der Zeit in der Zeit und die Bestätigung des Selbst gegen die momentane Stimmung verwirklicht – hier sind die Parallelen zu Kierkegaard unübersehbar. Die Aufwertung der liebenden Bindung, in der sich das Transzendente offenbaren kann,

³³⁶ Nun sind diese „letzten Fragen“ Fragen, die die rationalistische Moderne nicht beantworten kann, weshalb sie zum Gegenstand der Reflexion der Existenzphilosophie wurden.

³³⁷ Dieses „Überschreiten“ ist bei Heidegger mit der „Transzendenz“ gleichbedeutend. (Bollnow 1984, S. 36)

unterscheidet die Philosophie Marcells einigermaßen von der Sartres, in der Bindungen lediglich für Entschlüsse des Subjektes gehalten werden.³³⁸ Immerhin aber hob Sartre im Laufe der Entwicklung seines philosophischen Denkens immer deutlicher den interpersonalen Charakter des menschlichen Daseins hervor, was in seinem Postulat der Solidarität zum Ausdruck kommt.

Dem Denken Gabriel Marcells steht das Denken des deutschen Existenzphilosophen Karl Jaspers nahe, dessen „Philosophie des Scheiterns“ in sich zahlreiche Motive des christlichen Ethos enthält. Der Zentralbegriff der Jaspersschen Philosophie ist der Begriff der Grenzsituation. In der Grenzsituation, deren Grundmoment persönliches Scheitern in der Einsamkeit ist, verwirklicht sich nach Jaspers die Existenz des Menschen – d. h. der Übergang vom „bloßen Dasein“ zum eigentlichen Selbstsein oder auch zur Existenz. Der Mensch vollzieht durch die Grenzsituation seine Selbstwerdung, indem er einem Neuentwurf des eigenen Lebens aus dem existenziellen Entschluss heraus folgt. Ein ziemlich paradoxes Moment der Jaspersschen Konzeption der existenziellen Selbstverwirklichung besteht darin, dass nach der Grenzsituation noch eine Situation eintreten soll, die desgleichen von existenzieller Wichtigkeit ist und in einem teilweisen Widerspruch zu den Bedingungen der Grenzsituation steht. Es geht um den Vollzug der existenziellen Kommunikation mit den Anderen,³³⁹ die das in der Grenzsituation gewonnene Selbst wieder radikal in Frage stellt. Die Existenzverwirklichung des Menschen setzt hiermit zwei sich scheinbar gegenseitig ausschließende Schritte voraus, die jedoch eine paradoxe Einheit bilden. Die Verwirklichung der Existenz ist sowohl an die Einsamkeit wie auch an den Vollzug existenzieller Kommunikation gekoppelt.

Die beiden Denker des französischen Existentialismus, Jean-Paul Sartre und Albert Camus (siehe III) unterscheiden sich von den bislang behandelten Existenzphilosophen hauptsächlich dadurch, dass sich sich einen strikt atheistischen Standpunkt angeeignet haben und dass sie ihre Denkpostulate auch in literarischer Form³⁴⁰ dargelegt haben. Das bleibt nicht ohne Konsequenzen für die allgemeine Rezeption ihrer theoretischen sowie literarischen Texte im Europa der Nachkriegszeit, wo man nach den Möglichkeiten der Inthronisierung von neuen Ordnungen und Paradigmen suchte. Vor allem die Philosophie Sartres erschien vielen als geeignetes ideelles Instrument für die Erfindung von neuen Lebens- und

³³⁸ Dass ihnen auch nichts Transzendentes zugetraut wird, folgt aus der Logik des Atheismus Sartres.

³³⁹ Die Vereinzelung des Individuums und seine Unfähigkeit zur echten Kommunikation sind die Themen der Existenzphilosophie wie auch der Literatur des Absurden, die aus dem existentialistischen Diskurs hervorgegangen ist.

³⁴⁰ Für die Schreibweise von Sartre und Camus hat sich der Begriff des „existentialistischen Realismus“ (Hoffmann 2006, S. 185) eingebürgert.

Gesellschaftskonzepten. In Sartres Philosophie fällt der Mensch restlos mit seinem Projekt zusammen, das er authentisch wählt. Authentisch zu sein bedeutet für Sartre, nicht davon auszugehen, dass es etwas fraglos Authentisches gebe (Seibert 2000, S. 40-41), sondern stets bereit zu sein, sich in der Zufälligkeit der Existenz aufs Neue zu entwerfen. Das setzt voraus, dass der Mensch sich von seiner Erinnerung, seinen eingebürgerten Angewohnheiten sowie von der Tendenz, sich im Gegenwärtigen zu etablieren, absetzt, und sich bewusst auf die unsichere Zukunft zubewegt.³⁴¹ Bezüglich der nihilistisch gesinnten Atmosphäre der Nachkriegszeit erscheinen diese Auffassungen als besonders verheißend, was die Prägung von neuen Lebens- und Gesellschaftshorizonten betrifft.

Ein anderes bedeutendes Moment der Philosophie Sartres ist die Konzentration auf den Menschen in Situationen der Interaktion mit den Anderen.³⁴² In den Sartreschen Texten findet man die Rede davon, dass es dem Einzelnen darum geht, die Anerkennung der Anderen zu erlangen. Man will von dem Anderen als einzigartige Existenz anerkannt werden. Aus der Bemühung um Anerkennung resultiert ein Konflikt, in dem man als separates Bewusstsein mit anderen, anders denkenden Bewusstseinen zeitlebens verharret. Sartre besteht darauf, dass man sich auf diesen Konflikt einlassen muss, wenn man in dem Sinn des Für-Andere-Seins existieren will. Der Mensch hat keine Essenz, er wird nur zu dem, wozu er sich macht – und die Anderen sind dazu da, sein Verhalten gegenüber sich selbst und den anderen kritisch zu beurteilen.

Da er absolut frei ist, trägt der Mensch absolute Verantwortung für seine Wahlen. Seine Entscheidungen müssen von ihm als exemplarisch aufgefasst werden, was besagt, dass er mit seinem Verhalten das Ziel verfolgen muss, zum Maßstab für die Anderen zu werden (Siehe dazu Sartre 2004, S. 17-18). Sein Handeln muss zudem moralisch motiviert sein, d. h. er muss sich an der Maxime orientieren, dass es gilt, mit jeder Wahl seine subjektive Freiheit und die Freiheit aller Menschen zu wollen. Da die Bewusstseine und Lebenskonzepte der Einzelindividuen unterschiedlich sind, ist ein Merkmal der Existenz die existenzielle Differenz. Sartre bezeichnet sie als Tragik der menschlichen Existenz, weil sie zwischenmenschliche Konflikte hervorruft und die potenzielle Gefahr birgt, dass dem Menschen Anerkennung seitens der Anderen versagt bleibt oder dass er von ihnen sittlich verurteilt wird, wenn sie sein Handeln moralisch falsch finden. Tragisch ist die menschliche Existenz auch deshalb, weil sich die gesellschaftliche Lage und die Spielregeln der

³⁴¹ Bei Heidegger findet man die Denkfigur der „Entschlossenheit“, durch die erst der Mensch zu seiner Eigentlichkeit findet.

³⁴² Die Anderen spielen auch bei Jaspers und Heidegger eine große Rolle. Für Heidegger ist das menschliche Dasein immer auch „Mitsein“.

zwischenmenschlichen Interaktion immer ändern, so dass der Mensch seine Standpunkte immer ändern muss.

III

Die beiden zentralen Denkmomente des existentialistischen Diskurses, das Plädieren für die Freiheit und die Betonung des intersubjektiven Charakters der menschlichen Existenz, erweisen sich in der Atmosphäre der Nachkriegszeit als besonders relevant in der Bundesrepublik, deren Situation man durch die Metaphern „Kahlschlag“ und „Nullpunkt“ als eine existentielle interpretierte (Koberstein 1996, S. 14) und die existentialistische Vorstellung des „radikalen Anfangs aus dem Nichts“ (Koberstein 1996, S. 14) als den realen Bedürfnissen der Zeit durchaus entsprechend ansah. Die Grundstimmung des Aufbruchs und der Notwendigkeit neuer Wertfindung ist in Deutschland stark geprägt von der Erfahrung des Verlusts der bürgerlichen Wertewelt, der auch in den Nachkriegstexten Sartres reflektiert wird.³⁴³ Die proklamierte Negation aller objektiven Werte kann so als eine Voraussetzung für das Finden neuer Werte betrachtet werden.

In Nachkriegswestdeutschland wurde in der Zeit zwischen der vermeintlichen „Stunde Null“ des Kriegsendes und der Konsolidierung des politischen und wirtschaftlichen Wiederaufbaus in den 1950er Jahren (Blasberg, Deiters 2004, S. 370) auf die Philosophie Sartres reagiert, wobei die Auseinandersetzung mit dem Existentialismus der Klarwerdung über die eigene gesellschaftliche und politische Stellung diene. Dem Existentialismus und der Existenzphilosophie wurde in der Diskussion um die Rolle der Literatur eine beträchtliche Bedeutung beigemessen, was vor allem der Fall des Schriftstellers Alfred Andersch, der sich in den Jahren 1947 und 1948 eingehend mit dem französischen Existentialismus auseinandersetzte, verrät. Alfred Andersch bekennt sich zur Sympathie für den Existentialismus in seinem soziologisch geprägten Essay *Deutsche Literatur in der Entscheidung* aus dem Jahre 1948 und tritt als Publizist für Existentialismus in der Zeitschrift „Der Ruf“ ein, den er im Sommer 1946 zusammen mit Hans Werner Richter begründete. In seinen Romanen besteht ein nachweisbarer thematischer Zusammenhang zu dem

³⁴³ In *Was ist Literatur* hält Sartre das Bürgertum angesichts der politischen Situation der Nachkriegszeit nicht mehr für den richtigen Adressaten der Literatur. Das hängt damit zusammen, dass Sartre nach dem Zweiten Weltkrieg den Anspruch an die Literatur stellt, „die Dinge in Aktion umzusetzen“, um „Geschichte zu machen.“ Dementsprechend spricht er sich für die Hinwendung zur Arbeiterklasse aus, die „heute für den Schriftsteller ein revolutionäres Publikum darstellen könnte.“ (Koberstein 1996, S. 36-37)

Existentialismus Sartres – sie werden deshalb im Hinblick auf die Freiheitsthematik und die Motive des Nichts interpretiert.³⁴⁴

Anfang der 1950er Jahre wurde Sartres programmatische Schrift *Was ist Literatur?* in der Bundesrepublik rezipiert und ungefähr in dieselbe Zeit fällt auch die deutsche Herausgabe seines Romans *Der Ekel*, zu dem in einigen westdeutschen Zeitschriften Kritiken erschienen. Der Essay *Was ist Literatur?* ist ein Versuch, das Konzept der „engagierten Literatur“ unter der Berücksichtigung des spezifischen historischen Kontextes der Nachkriegszeit zu umreißen. Die engagierte Literatur ist eine Literatur mit gesellschaftlicher Relevanz, deren Grundmotiv Aufbegehren gegen gesellschaftliche und politische Unterdrückung ist. Ein engagiertes Werk sollte nach Sartre den Leser für die Ungerechtigkeiten in der Welt sensibilisieren und ihn auf die Idee bringen, die historisch schon überholte Welt neu zu begründen. Dazu ist individuelle Freiheit nötig und diese ergibt sich aus der Konfrontation mit der Absurdität. Damit wird das Ziel verfolgt, die Philosophie des Absurden mit humanistischen Prinzipien in Einklang zu bringen (Hoffmann 2006, S. 53-54).³⁴⁵

In dem der Schrift *Was ist Literatur?* vorausgehenden Aufsatz *Der Schriftsteller und seine Zeit*³⁴⁶ forderte Sartre eine zeitverpflichtete Literatur, die eine soziale Funktion erfüllt und zu Veränderungen in der Gesellschaft beitragen kann (Koberstein 1996, S. 33). Das ist auch der Grund, warum in Sartres Prosakonzept im Vordergrund der Inhalt steht und warum die literarischen Texte Sartres in Deutschland ausschließlich inhaltlich erörtert wurden.³⁴⁷

³⁴⁴ Aus der von Anja Koberstein verfassten Analyse der konzeptuellen Ebene der literarischen Texte Alfred Anderschs gehen einerseits die Gemeinsamkeiten mit Sartre, andererseits die Unterschiede gegenüber Sartre deutlich hervor. Diese bestehen darin, dass die Figuren Anderschs sich nicht mit dem Sartreschen Atheismus anfreunden können, sondern sie Existenz Gottes vermuten (siehe dazu Koberstein 1996, S. 185-187). Ansonsten aber dominieren die literarischen wie auch publizistischen Texte Alfred Anderschs existentialistische Schlüsselbegriffe „Freiheit“ und „Entscheidung“ und Andersch plädiert für die Verbindung von Ästhetik und Moral. (Koberstein 1996, S. 145)

³⁴⁵ Existentialismus musste in der Nachkriegszeit der Beschuldigung des Nihilismus trotzen. Er erschien als Symptom jener geistig-moralischen Krise, die als geistesgeschichtliche Ursache des Zweiten Weltkriegs erschien. (Blasberg, Deiters 2004, S. 371). Das war auch einer der Gründe, warum Jean-Paul Sartre im Jahre 1946 die Schrift *Ist der Existentialismus ein Humanismus?* herausgab, die bereits im Jahre 1947 auf Deutsch in Zürich erschien. Tatsächlich war der französische Existenzialismus eine Denkrichtung, die es möglich machte, den Sinn des Lebens und die „objektiven Werte“ idealistischer Prägung in Frage zu stellen, ohne das Leben und das Engagement zu verneinen. Deshalb ist der Vorwurf des Nihilismus unbegründet. Auch Andersch verteidigte in dem in der ‚Neuen Zeitung‘ erschienenen Artikel unter dem Titel ‚Die Existenz und die objektiven Werte‘ den Existentialismus gegen den Nihilismus-Vorwurf. Andersch faszinierte an Sartres Werken vor allem die Idee der Kraft zur subjektiven Entscheidung gegen „die Gewalt der objektiven Werte“. (Wende, Waltraud: *Ein neuer Anfang? Schriftsteller-Reden zwischen 1945 und 1949*, Verlag Metzler, Stuttgart 1990, S. 156-158)

³⁴⁶ Dieser Aufsatz wurde im Jahre 1946 in der Zeitschrift „Die Umschau“ gedruckt. (Koberstein 1996, S. 32)

³⁴⁷ In der Bundesrepublik wurden nach dem Zweiten Weltkrieg allgemein Texte befördert, die auf eine existentiell aufgeladene Unmittelbarkeit der Wahrnehmung eingestellt waren. Das geht aus der durch die Nachkriegsverhältnisse erzwungenen „Vergesellschaftung“ (Hermand, Peitsch, Scherpe 1982, S. 42) der Literatur hervor. Gustav René Hocke fordert in dem Aufsatz *Deutsche Kalligraphie oder Glanz und Elend der modernen Literatur* eine „mitteilende Sprache“, mit der Menschen, Dinge, Situationen und Ereignisse genau zu

In der unmittelbaren Nachkriegszeit und am Anfang der 1950er Jahre fand auch die deutsche Existenzphilosophie wieder Eingang in die zeitgenössischen Debatten um die geistige und kulturelle Situation der Zeit. Anfang der 1950er Jahre ließ Martin Heidegger in seiner Studie *Holzwege* eine Kritik der neuzeitlichen Subjektivität laut werden. An der Existentialismus-Diskussion in Westdeutschland beteiligte sich vor allem Karl Jaspers, der auf den Seiten der Zeitschrift „Die Wandlung“, die zu seinem publizistischen Hauptorgan wurde, aus der christlichen Position die Einbettung des Menschen in ein übergeordnetes Wertesystem (Koberstein 1994, S. 53) fordert und die Existenz sowie Freiheit „nur in bezug auf Transzendenz“ (Bollnow 1984, S. 34) denkt. Allgemein verbreitet war die Vorstellung, dass die Existenzphilosophie sowie der Existentialismus zu einer Wertfindung beitragen können.

Die Bedeutung des existentialistischen Diskurses für die Literatur wird in der Bundesrepublik intensiv diskutiert. Als Befürworter des Sartreschen Konzeptes der *littérature engagée* (Koberstein 1996, S. 145) tritt Alfred Andersch auf, der in dem Essay „Deutsche Literatur in der Entscheidung“ die Idee der Stellung der Literatur in einen politisch-soziologischen Zusammenhang propagiert. Er hält für die zukunftssträchtige Literatur den Realismus, der sich ausländische Einflüsse – vor allem aus Frankreich, Amerika, England und Italien – aneignet.³⁴⁸ Der Autor sollte sich nach Andersch aktiv an den gesellschaftlichen Prozessen beteiligen und im Auftrag der Freiheit gegen nationalistische Ressentiments kämpfen. Das Ziel dieses Kampfes, der in dem Bewusstsein der gesellschaftlichen Lage des Schriftstellers erfolgen muss, sei eine „sozialistische Synthese von Freiheit und sozialer Gerechtigkeit“ (Koberstein 1996, S. 150).³⁴⁹

In den 1950er Jahren gewann für einen kleinen Teil der deutschen Autoren – vor allem für Wolfgang Hildesheimer, teilweise aber auch für Peter Weiss, Max Frisch und Günter Grass – das Konzept des Absurden eine beträchtliche Bedeutung.³⁵⁰ Es hängt mit der allmählichen

erfassen sind (Hermand, Peitsch, Scherpe 1982, S. 37-38). Dieser Ansatz führt zu der Legitimierung der Reportageliteratur, der primär um die Information zu tun ist.

³⁴⁸ Koberstein 1996, S. 149.

³⁴⁹ In der Zeitschrift „Horizont“ verlief dann die Literaturdiskussion, in deren Rahmen Günther Birkenfeld Alfred Anderschs Ablehnung der objektiven Werte, in der man das Echo des Sartreschen Atheismus und äußersten Subjektivismus erkennen kann, kritisierte und für objektive sittliche Werte, wie reale Freiheit und christlich fundierte Humanität, eintrat. Innerhalb der Diskussion wurde jedoch deutlich, dass Andersch den Existentialismus der Sartreschen Prägung nur als ein Hilfsmittel betrachtete, der „deutschen Literatur den Weg zu einem großen Realismus und damit in die Welt zu öffnen.“ (Koberstein 1996, S. 154) Er bekennt sich in Wahrheit zu absoluten Werten und entwirft ein Weltbild, das von dem Sartreschen in zahlreichen Aspekten abweicht.

³⁵⁰ Als Vorbild diente den deutschen Autoren oft die Prosa Samuel Becketts. (Hoffmann 2006, S. 186) Bei Koeppen findet man einen direkten Bezug zu Samuel Beckett in dem Reisebericht *Herr Polevoi und sein Gast*

Konsolidierung der gesellschaftlich-wirtschaftlichen Verhältnisse in der Bundesrepublik zusammen, die eine Entpolitisierung der Literatur nach sich zog. Das Absurde wurde systematisch in der Philosophie Søren Kierkegaards begründet und in den 1940er Jahren – in bewusster Anknüpfung an Kierkegaard – von Albert Camus zu einer Theorie des Absurden ausgeweitet. Camus setzte sich mit der Kierkegaardschen Auffassung des ästhetischen Stadiums auseinander und arbeitete daraus die Konzeption der sog. absurden Lebensform heraus, die eine Form des „praktischen Rationalismus“ (Blasberg, Deiters 2004, S. 265) repräsentieren soll. Das Grundmoment der Konzeption der absurden Lebensform ist das Absurde, das eine Art Kluft zwischen dem Vernunftanspruch des Menschen und der Vernunftwidrigkeit der Welt darstellt. Sowohl Camus wie auch Sartre transponieren das Existenzgefühl des Absurden in ihre literarischen Texte, wobei sie das Motiv des Absurden zum Zweck der Umschreibung des Gefühls der Sinnlosigkeit des Daseins verwenden.³⁵¹

Bei den deutschen Autoren des Absurden ist das Absurde jedoch nicht so sehr Einsicht in den absurden Charakter des Daseins, als vielmehr eine Vorstufe einer sozialkritisch oder politisch engagierten Literatur. In der Prosa von Peter Weiss werden absurde Elemente im Zusammenhang mit der Bemühung seiner Protagonisten, sich von der bürgerlichen Herkunft zu befreien, verarbeitet. Die absurde Weltsicht in den Dramen Max Frischs resultiert aus der Ohnmächtigkeit des Intellektuellen, der mit Macht und Gewalt konfrontiert wird (Dücker 1976, S. 1-2). Man kann also in Bezug auf Günter Grass, Peter Weiss und Max Frisch von einer Politisierung des Absurden sprechen. Den deutschen Autoren darf keine Abhängigkeit von den französischen unterstellt werden. Selbst bei Hildesheimer, der der einzige deutschsprachige Autor des Absurden *par excellence* ist, ist eine solche Abhängigkeit kaum nachzuweisen. Obwohl er erst gegen Ende der fünfziger Jahre die Erkenntnis der Welt zu seinem grundlegenden Thema machte, zeigt bereits sein Frühwerk absurde Elemente deutlich präfiguriert; es nimmt zum Teil Motive vorweg, die später von den französischen Autoren in zahlreichen Stücken verwendet wurden (Dücker 1976, S. 3).

Was die Koeppenschen Nachkriegstexte betrifft, so lässt sich feststellen, dass sie Elemente des existentialistischen Diskurses aufnehmen, weshalb sie sich in die zeitgenössische

aus dem Jahre 1958, in dem Koeppen die existentialistische Prosa Becketts dem sozialistischen Realismus gegenüberstellt.

³⁵¹ Sartre schildert das Absurde als eine bestimmte Welterfahrung in seiner Erzählung *Le Mur* („Die Mauer/Wand“, 1937, dt. 1938/39) und in seinem 1939 erstmals veröffentlichten Roman *La nausée* (dt. „Der Ekel“, 1949, Camus vor allem in seiner Erzählung *L'étranger* (dt. „Der Fremde“, 1948). Bei beiden steht das Absurde für die Wahrnehmung der Bedeutungslosigkeit des Daseins, die Erfahrung des Todes jenseits aller Idealisierung, die Entdeckung der Bedingtheit des Lebens durch den Körper, die Unergründlichkeit des Lebens und bei Camus für die Entfremdung von allgemein anerkannten Geboten, die den Menschen über seine Wahrheit hinwegtäuschen. (siehe dazu Hoffmann 2006, S. 34-57)

Existentialismus-Debatte einbetten lassen. Sie behandeln existentielle Themen, beziehen sich auf der Ebene der Figurenreflexion auf den existentialistischen Diskurs und nicht zuletzt reflektieren sie ironisch über den modischen Charakter des in den späten 1940er Jahren populären Sartreschen Existentialismus. Sie rekurren vor allem auf die Existenzphilosophie Kierkegaards, was u. a. dadurch zum Ausdruck kommt, dass sie durchgängig die Problematik der Verzweiflung, der Angst und der ästhetischen Existenz ausgestalten. Es ist jedoch unverkennbar, dass Koeppen sich ebenso die Impulse der deutschen Existenzphilosophie und des französischen Existentialismus eigen machte. In seinen Romanen kann man direkte oder versteckte Allusionen auf Jaspers, Heidegger und Sartre finden. Die Nachkriegsromane thematisieren das Erlebnis des Absurden, was einen Einfluss der Philosophie von Albert Camus vermuten lässt.³⁵²

Für die Affinität der Koeppenschen Texte zu dem existentialistischen Diskurs sprechen die aus diesem Diskurs übernommenen Termini und ähnliche Denkmuster, die sich zu existentialistisch konnotierten Weltbildern zusammenfügen. Der Autor verwendet in der Nachkriegstrilogie zwecks der Darstellung der Limitierung der menschlichen Existenz z. B. das Freiheitsmotiv und das Verantwortungsmotiv.³⁵³ Typisch existentialistisch sind die Topoi der Schuld, der Kommunikationslosigkeit, der Geworfenheit, der Grenzsituation, der Freiheit und des Engagements, des Absurden und der Revolte, von denen manche sich bereits in Koeppens Frühtexten verfolgen lassen. Im Hinblick auf die Abbildung der Wirklichkeit trägt das Gesamtwerk Koeppens den krisenhaften Erscheinungen des zwanzigsten Jahrhunderts Rechnung, die auch der existentialistische Diskurs überdacht hat. Die Nachkriegstrilogie spielt sich zudem vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs ab, dessen Reflexion in dem existentialistischen Diskurs der Nachkriegszeit eine Vorrangstelle einnahm. Die Existenzphilosophie und der Existentialismus wurden mehr als andere philosophische Theorien in der Krise und aus der Krise, in der Situation des kritischen Zustandes der europäischen Geschichte geboren (Novozámská 1998, S. 12). Diese Beobachtung lässt sich wohl auch auf einen erheblichen Teil der Literatur der Moderne beziehen, den die Texte Koeppens repräsentieren.

Dieter Hoffmann geht in seinem *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945* grundsätzlich davon ab, dass in der bundesdeutschen Nachkriegsrezeption die Sartre-

³⁵² Die absurden Elemente in den frühen Texten Koeppens können nicht auf eine Bezugnahme auf Camus zurückgeführt werden, sondern sie äußern ein allgemein menschliches Gefühl der Absurdität, dessen literarische Verarbeitung eine längere Geschichte als die Philosophie des Absurden Camus' hat. Hier ist darauf aufmerksam zu machen, dass absurde Motive schon in der Literatur des 19. Jahrhunderts figurieren.

³⁵³ Diese beiden Motive spielen eine große Rolle in der frühen Nachkriegsliteratur der Bundesrepublik. (Hoffmann 2006, S. 185)

Rezeption³⁵⁴ und die Kierkegaard-Rezeption stattfand. Koeppen stützte sich nach ihm eher auf Kierkegaard und übertrug vieles davon, wovon Kierkegaard schrieb, auf die Haltung seiner Figuren. Die „Kierkegaardschen“ Themen seiner Nachkriegstexte dienen als Maßstab für die Beurteilung der Lebensformen in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit, die infolge der Etablierung der materiell orientierten Wohlstandsgesellschaft in keine wahre geistige Freiheit im Sinne Kierkegaards resultieren können.³⁵⁵ Die Sartre-Rezeption macht sich im Zusammenhang mit denjenigen Themen bemerkbar, die sich aus den Betrachtungen des politischen Klimas der Bundesrepublik ergeben, deren Basis also die Motive des Neuanfangs und der Verantwortung des Einzelnen für die soziopolitische Entwicklung des Landes bilden.

³⁵⁴ Diese ist in erster Linie bei Alfred Andersch und Walter Jens nachweisbar, die versuchen, direkt auf die gesellschaftliche Entwicklung in der Bundesrepublik Einfluss zu nehmen.

³⁵⁵ Ähnliche Themen verarbeitet Max Frisch in Bezug auf die Lebensformen in der Schweiz in seinem Roman *Stiller* (1954).

2.1.2 Literatur mit existentiellen Phänomenen

I

Seit dem 19. Jahrhundert ist in der europäischen Literatur die Tendenz zu beobachten, sich der Thematik der menschlichen Existenz zuzuwenden und als Ausgangspunkt der literarischen Darstellung das Subjekt zu nehmen.³⁵⁶ Das Subjekt bekommt in dem Kontext der Literarisierung der existentiellen Fragestellungen seine eigentliche Bedeutung, wenn es als vereinzelter Individuum in der unfreundlichen Welt entworfen wird, das seine innerweltliche Stellung durchzuloten und sein Verhältnis zu der eigenen Existenz zu klären bemüht ist. In den literarischen Texten der dem Phänomen der Existenz zugewandten Autoren tritt in der Regel als Hauptfigur der „existierende“ oder auch „subjektive“ Denker³⁵⁷ auf, der seinen Ursprung in der Philosophie Søren Kierkegaards hat. Kierkegaard definierte den „subjektiven Denker“, in Absetzung zur systematischen und „abstrakten“ Philosophie Hegels (Bollnow 1984, S. 20), bereits im Jahre 1846 folgendermaßen: „Der subjektive Denker ist nicht Wissenschaftler, er ist Künstler. Existieren ist eine Kunst. Die Aufgabe des subjektiven Denkers besteht darin, sich selbst in Existenz zu verstehen, sich in ein Instrument zu verwandeln, das deutlich und bestimmt das Menschliche in Existenz ausdrückt.“ (Seibert 2000, S. 48)³⁵⁸

Die existenzialistische Literatur in mustergültiger Ausprägung ist mit dem existentialistischen Diskurs des 20. Jahrhunderts verknüpft. Ihre Wegbereiter sind nichtsdestotrotz die Schriftsteller Rainer Maria Rilke, André Gide, André Malraux und Jean Genet, die mit der philosophischen Richtung des Existenzialismus unmittelbar nichts zu tun hatten. Es handelt sich im Falle ihrer Texte jedoch um eine literarische Produktion, die Akzente auf eine gesteigerte Reflexion über die Problematik der menschlichen Existenz legt. Die wichtigsten schriftstellerisch tätigen Existenzialisten im 20. Jahrhundert sind Jean-Paul Sartre und Albert Camus. Für die Literatur dieser beiden Autoren ist es bezeichnend, dass sie die menschliche Existenz in der Auseinandersetzung mit ihrer sozialen Dimension thematisieren, so dass einen wichtigen Bezugspunkt ihrer Texte die Welt, die Geschichte und

³⁵⁶ Für Sartre gibt es das Subjekt gar nicht: es hat nichts Positives in sich, es ist nur der Mangel am positiven Sein. Das Subjekt hat keinen positiven Inhalt – alle seine wesentlichen Bestimmungen sind negativ. Das Bewusstsein ist äußerst paradox – es ist das Subjekt und das Objekt zugleich. (Novozámská, Jana: *Existoval existencialismus? Výzva a ztroskotání J.-P. Sarrtra*, Filosofia, Praha 1998, S. 93-96)

³⁵⁷ Bollnow 1984, S. 20.

³⁵⁸ Damit wird das Denken in den Dienst des Existierens gestellt. Das Denken des subjektiven Denkers ist nicht ein Selbstzweck, sondern ist in den Nöten seines Daseins verwurzelt. (Bollnow 1984, S. 21)

die Gesellschaft bildet. Die Erzähltexte von Camus und Sartre sind darüber hinaus darin bemerkenswert, dass sie Bilder der Existenz des modernen Menschen unter dem Signum der Abwesenheit Gottes liefern. Die moderne Welt fungiert darin als eine Parabel für einen Ort, an dem sich das Individuum selbst der Aufgabe annehmen muss, der Existenz im Akt der authentischen Wahl einen Sinn zu geben. Als eine wichtige Herausforderung auf diesem Weg zur Selbstbestimmung wird die Konfrontation mit dem Nichts dargestellt, das eine der zentralen Denkfiguren des existentialistischen Diskurses ist. In Sartres literarischen Texten hat das Nichts die Funktion einer Metapher für den Standort des Menschen in der gottverlassenen Welt der Moderne. Die literarischen Figurationen des Nichts sind durch die existentialistische These geprägt, dass der Sinn der Existenz einzig von dem Subjekt bestimmt werden kann. Für Sartre ist das Nichts eine konstante Möglichkeit der menschlichen Erfahrung (Novozámská 1998, S. 93).³⁵⁹ Die existenzialistische Literatur Sartres und Camus` porträtiert das vergebliche Streben des Menschen nach Erfüllung. Sie zeigt, dass die menschliche Sehnsucht nach Erfüllung nur eine leere Intention darstellt, deren Basis das Nichts bildet (vgl. Novozámská 1998, S. 100).

Camus und Sartre bedienen sich zwecks der Darstellung der existenziellen Problematik insbesondere der Gattungen des Romans und des Dramas. Die besondere Vorliebe für die Gattung des Romans zeigt u.a. an, dass die existenzialistische Literatur in den Kontext der Moderne eingebunden ist. Nach Georg Lukács ist in der modernen Zeit der Roman das geeignete Medium der Wiedergabe der Situation des aus allen traditionellen Bindungen herausgelösten Individuums (vgl. Seibert 2000, S. 49). Die dramatische Gattung ermöglicht zudem, den ständigen Konflikt mit dem „Anderen“³⁶⁰ darzustellen, dem Sartre eine Zentralfunktion in der Dimension des Seins-für-die-Anderen beigemessen hat. Nun liegt meines Erachtens der Grund, weshalb in der existentialistischen Literatur Romane und Dramen die Vorherrschaft besitzen, in dem Imperativ der sozialen Referenz.³⁶¹ Das Schreiben von Camus und Sartre ist ein Schreiben, das durch gesellschaftliche Vollzüge

³⁵⁹ Den Begriff des Nichts kann man schon bei Kierkegaard im Zusammenhang mit der Denkfigur der romantischen Ironie finden. Nichts bedeutet hier den Verlust der Beziehung zur Realität. Es erhält bei Kierkegaard eine negative Konnotation, auch wenn es notwendig für die Überwindung der bloßen Faktizität ist. (Thurnher; Röd; Schmidinger 2009, S. 38)

³⁶⁰ Heiser 2007, S. 50.

³⁶¹ Sartres Literaturkonzept scheint in mehrfacher Hinsicht mit dem Konzept Wolfgang Koeppens verwandt zu sein. Nach Sartre ist der künstlerische Akt die Auflehnung gegen die Einschränkung der Freiheit, sowie der eigenen wie auch der Freiheit der anderen in Form von gesellschaftlicher und politischer Unterdrückung. Diese Formen der Unterdrückung sollten nach Sartre in dem literarischen Werk mit dem Ziel auf ihre Aufhebung hin dargestellt werden, so dass die Leser für die Ungerechtigkeiten auch in der realen Welt sensibilisiert werden. (Hoffmann 2006, S. 53)

kontaminiert ist. Man muss die Ausklammerung der Lyrik aus dem Reservoir der „existentialistischen Gattungen“ daher auf den Aspekt ihres Selbstbezugs zurückführen.

Der erste und bedeutendste Roman des Existenzialismus ist Sartres Roman *Der Ekel*,³⁶² der in Frankreich im Jahre 1938 unter dem Titel *La nausée* erschien. Er wird gemeinsam mit dem Roman *Der Fremde* (L'Étranger, 1942) von Camus als „Desillusionsroman“ (Seibert 2000, S. 50) bezeichnet. Es geht um einen Roman in Tagebuchform, der in mehrfacher Hinsicht auf die Philosophie des Autors rekurriert. Der Protagonist namens Antoine Roquentin tritt in der Romanhandlung als eine Figur auf, deren Leben keine Kohärenz aufweist. Das Führen von Tagebuchnotizen wird als ein Kompensationsversuch dargestellt, dessen Ziel es ist, die sinnlos vergehende Zeit aufzuhalten und der kontingenten Wirklichkeit einen Sinn zu geben.

Mit dem melancholischen Syndrom Roquentins hängt zusammen, dass der Roman ursprünglich *Melancholie* heißen sollte. Roquentin ist als ein solipsistischer Mensch konzipiert, der keine Initiative in Bezug auf die soziale Welt ergreift, sondern geneigt ist, sich den Zugang zu dem existentiellen Lebenssinn über den passiven Wahrnehmungsmodus zu verschaffen. Seine Existenz steht im wahrsten Sinne des Wortes im Zeichen eines ständig aufgeschobenen Selbstmordes (Blasberg, Deiters 2004, S. 505-538). Melancholie gewinnt in dem Romandiskurs das Profil einer Gemütsverfassung, durch die sich der rezeptive Existenzmodus mitteilt, der Resultat der Unbereitschaft des Protagonisten ist, sich mit den bürgerlichen Lebensformen zu identifizieren.³⁶³ Damit gebührt der Melancholie Roquentins der Status der polemischen Rede. Nicht minder wird in ihr auch eine sonderbare Daseinsinterpretation wirksam, die eine Nähe zu der ästhetischen Subjektivität aufzeigt, indem Roquentin in der Musik die Möglichkeit der Überwindung von der kontingenten Existenz und dem Ekel erblickt (Zima 2008, S. 193).

Die Form der tagebuchartigen Notizen konzentriert sich auf jedes kleine Detail aus dem Leben Roquentins, wobei auch das Nachdenken über das Tagebuchschreiben auftaucht. Das Bewusstsein Roquentins, dessen Dasein projektlos in der Alltäglichkeit verfließt, unterliegt verschiedenen Gefühls- und Stimmungsschwankungen, die in dem Roman aufgezeichnet werden. Die Tagebuchform des Romans erweist sich als ein geeignetes Instrument zur minutiösen Wiedergabe und Analyse der Bewusstseinsinhalte der Zentralfigur. Die

³⁶² Josef Quack bezeichnet den Roman *Das Treibhaus* als ein intertextuelles Echo auf Sartres Roman *Der Ekel*. („Wolfgang Koeppen im Kontext der Moderne“, Jahrbuch 2008, S. 33)

³⁶³ In dem Roman tritt die epochale Sinnkrise zutage, die sich auf der Ebene des Bewusstseins des Protagonisten als die Einsicht bemerkbar macht, dass die bürgerliche Ordnung keine einheitliche Subjektivität hervorbringen kann.

Tagebuchaufzeichnungen sind der Ort der Versprachlichung der Tendenz Roquentins, die Dinge magisch wahrzunehmen – d. h. hinter den Erscheinungen der Welt ein Geheimnis zu vermuten, das sich dem Menschen früher oder später offenbart.³⁶⁴ In *Der Ekel* werden die Momente der Hoffnung des Protagonisten darauf, dass die Dinge ihr Inneres vor ihm entblößen, beschrieben.

Ich stand auf, ich ging. Am Tor angekommen, habe ich mich umgedreht. Da hat der Park mir zugelächelt. Ich habe mich an das Tor gelehnt und habe lange geschaut. Das Lächeln der Bäume, der Lorbeerbaumgruppe, das wollte etwas sagen; das war das wirkliche Geheimnis der Existenz. Ich erinnerte mich, daß ich eines Sonntags, vor nicht mehr als drei Wochen, schon auf den Dingen eine Art komplizenhaften Ausdruck wahrgenommen habe. (E 213)

Man kann in dem zitierten Auszug erkennen, dass Roquentin in der Erwartung einer Möglichkeit der Kommunikation mit der Welt der Dinge verharret. Diese Momente der Annäherung an die Existenz werden jedoch von Momenten der Desillusionierung abgelöst, in denen er den illusionären Charakter seines Wunsches, die Welt zu erschließen, einsieht.

In dem in die Nachkriegszeit fallenden existentialistischen Diskurs Sartres findet man die Forderung, dass der Mensch sich zu seinen Möglichkeiten in der Welt aktiv verhält. Verortet man dieses Postulat im Kontext der Existentialismus-Debatte, so ergibt sich daraus die Idee der gesellschaftlichen Engagiertheit des Schriftstellers, die sich in dem Projekt der „littérature engagée“³⁶⁵ konkretisiert – das heißt einer Literatur, die durch die Fremdreferenz bestimmt ist – also den äußeren, gesellschaftlichen Bezug als ihre primäre Aufgabe begreift. Fiktionales Schaffen steht so unter dem Signum der Hinwendung zu der geschichtlichen Welt. Darin wird eine Absetzung von der Figur Roquentins impliziert, den man nun als einen Antihelden begreifen muss.³⁶⁶

II

In Deutschland ist das Phänomen des Aufgreifens der existentiellen Themen und Motive in der Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg und in den 1950er Jahren zu verzeichnen.³⁶⁷ Die westdeutsche Nachkriegsliteratur nimmt die Reflexion des Nationalsozialismus, des Faschismus und des Zweiten Weltkrieges unter Einbeziehung der existentialphilosophischen

³⁶⁴ Das Motiv des Wartens tritt z. B. in dem absurden Drama *Waiting for Godot* Samuel Becketts auf.

³⁶⁵ Siehe dazu Simonis, Linda: *Moderne Literatur im Spannungsfeld von poetischer Autonomie und Gesellschaftsbezug* (am Beispiel von Pablo Neruda); in: Becker, Kiesel 2007, S. 527.

³⁶⁶ Peter V. Zima führt in seiner Studie *Der europäische Künstlerroman* an, dass „Sartre der 30er Jahre durchaus an eine Rettung durch die Kunst glaubt, zugleich jedoch eine „auratische Aufwertung des Kunstwerkes“ vermeidet. (Zima, Peter V.: *Der europäische Künstlerroman: Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*, A. Francke Verlag Tübingen und Basel, 2008, S. 194)

³⁶⁷ Am intensivsten wurde die sog. Existentialismusdebatte im Nachkriegsfrankreich geführt. Man redet in diesem Zusammenhang von einem kulturellen Aufbruch. (Heiser 2007, S. 43)

Redeweise vor. Sie transponiert sie in den Modus des poetischen Sprechens, indem sie sie zu den Formen der „uneigentlichen“ Bedeutung³⁶⁸ macht. Soziologisch-psychologisch gesehen lassen sich der existentialistische Diskurs sowie seine literarische Umsetzung auf den gesellschaftlichen wie auch individuellen Selbstverständigungsprozess der Nachkriegszeit beziehen.

Für die Autoren der jüngeren Generation, namentlich Wolfgang Borchert, Hans Werner Richter und Alfred Andersch, war der französische Existenzialismus ein ideales Modell für die kritische Revision der deutschen Geschichte und das Konzipieren neuer Lebensmodelle, denen sie in ihren Texten einen literarischen Ausdruck verleihen. Die existentielle Metaphorisierung zeitgeschichtlicher Erfahrung ermöglichte es, die Betroffenheit des Einzelnen beim gleichzeitigen Ausblenden der direkten politischen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus anzuerkennen. In der deutschsprachigen Literatur erscheinen die existenzialistischen Topoi, die Ausdruck kollektiven Krisengefühls sind. Es sind die Topoi der „Angst“ (Kierkegaard), der „Grenzsituation“ (Jaspers), der „Geworfenheit“ (Heidegger), der „Freiheit“ und des „Engagements“ (Sartre) und des „Absurden“ und der „Revolte“ (Camus).³⁶⁹ Die existenzialistische Literatur der 1950er Jahre spiegelte die Orientierungskrise der Nachkriegsgeneration wider. Sie leitete diese Krise jedoch nicht nur von der Erfahrung des Zweiten Weltkrieges ab, sondern akzentuierte die übergreifende Unbehauetheit des modernen Menschen.

Was den Einfluss des französischen Existentialismus auf die deutschsprachige Nachkriegsliteratur angeht, so ist in Bezug auf die deutschsprachigen Autoren zwischen zwei Linien zu unterscheiden. Die eine greift in Anlehnung an die Freiheitsphilosophie Jean-Paul Sartres das Thema der Freiheit auf, während die andere in den Raum des literarischen Diskurses das Absurde einführt, dessen Theoretiker Albert Camus war. Die Rezeption des existentialistischen Diskurses kann außer in den Erzähltexten Alfred Anderschs, wo sie eine prononciert gesellschaftlich-politische Dimension erhält,³⁷⁰ in den Texten der österreichischen

³⁶⁸Stocker, Peter: *Theorie der intertextuellen Lektüre: Modelle und Fallstudien*, Schöningh, Paderborn; München; Wien; Zürich 1998, S. 13.

³⁶⁹ Blasberg, Deiters 2004, S. 370.

³⁷⁰ Der vordergründig gesellschaftlichen Dimension der Romane Alfred Anderschs entspricht der ganz realistische, sachliche Stil, der eine wesentliche Differenz gegenüber dem stark poetisierten, metaphernreichen Stil der Nachkriegsromane Wolfgang Koeppens bedeutet. Wenn man z. B. auf Anderschs Roman *Die Kirschen der Freiheit (Ein Bericht)* fokussiert, zeigt sich, dass da alle Romanvorgänge aus der Perspektive des Ich-Erzählers dargestellt werden, was dem Roman einen nahezu reportagehaften Charakter verleiht. Aus dieser Ich-Perspektive wird auch über die zentralen Kategorien des existentialistischen Diskurses reflektiert, wobei diese Reflexionen mehr oder weniger essayistisch konzipiert sind und die einstimmige Verankerung des Ich-Erzählers im existentialistischen Diskurs erkennen lassen. Es sei hier eines der vielen Beispiele angeführt: „Die Freiheit ist das Alleinsein mit Gott oder dem Nichts. Ich weiß nicht genau, ob es Gott gibt. Aber es scheint mir ziemlich

Schriftstellerin und Dichterin Ingeborg Bachmann nachgewiesen werden. Auch bei Bachmann ist dabei zweierlei Perspektive erkennbar – einerseits die zeitgemäße, in deren Mittelpunkt die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus steht, andererseits die allgemeine philosophische, die ihr Augenmerk auf die modernen Befindlichkeiten des Menschen wie auch auf die existentiellen und ethischen Zentralfragen des Menschseins richtet.³⁷¹ Bachmann zeigt die Grunderlebnisse wie Angst und Nichts in ihrer zentralen Bedeutung für den Menschen in der modernen Epoche auf.³⁷²

Ähnlich wie das Werk Wolfgang Hildesheimers prägt auch die Prosa Ingeborg Bachmanns das Existenzgefühl des Absurden (vgl. Hoffmann 2006, S. 406). In Bachmanns Erzählung, die den Titel *Das dreißigste Jahr* (1978) trägt, tauchen eklatant moralisierende Elemente auf, die der Ethik des französischen Existenzialismus verpflichtet sind und als Prätext den Essay *Der Mythos des Sisyphos* von Albert Camus erkennen lassen. Die Erzählung ist eine literarische Erfassung des Durchlebens des Absurden. Indem Bachmann das Absurde als ein in die bislang selbstzufriedene Existenz der Hauptfigur hereingebrochenes Ereignis darstellt, strukturiert sie ihre Erzählung auf die Art und Weise, wie es für die Literatur des Absurden bezeichnend ist.³⁷³ Wie die Autoren des Absurden, darunter vor allem Albert Camus und Eugène Ionesco beschreibt Bachmann durch eine fiktive Modellsituation die Möglichkeiten und Begrenzungen der menschlichen Existenz.

Die Handlung von *Das dreißigste Jahr* spielt in einer relativ kurzen Zeitspanne – der Protagonist erlebt in dem Zustand der absurden Weltsicht ein Jahr - eingeschaltet darin sind jedoch Rückblenden, in denen er sich das Vergangene vergegenwärtigt, um eine Bilanz seiner

absurd, anzunehmen, es gebe ihn nicht. Gäbe es ihn nicht, so wäre an seiner Stelle das Nichts. Es wäre ein genauso großes Heiliges wie Gott. Es wäre so ungeheuer verpflichtend wie Gott. Gott würde in das Nichts eintreten und es göttlich machen. Das Nichts wäre Gott.“ (KF 113) Die Romane Wolfgang Koeppens sind dagegen grundsätzlich mehrstimmig in dem Sinne, das selbst das einzelne Wort öfters mehrere Diskurse oder Denkstrukturen durchziehen. Man kann im Prozess ihrer Lektüre mehrmals auf Fälle kommen, wo z. B. ein Bild oder eine Metapher zwei Intentionen ausdrückt. (vgl. Schöbler, Franziska: *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, A. Francke Verlag Tübingen und Basel, Tübingen 2006, S. 219)

³⁷¹ In den Werken Ingeborg Bachmanns ist der Einfluss der Philosophie Martin Heideggers aufzudecken. Nach Dieter Hoffmann fand auch Heideggers existenzphilosophischer Ansatz seinen Niederschlag in der Nachkriegsliteratur – allerdings oft in verdeckter Form, weil Heidegger sich im Nationalsozialismus verstrickte, was ihm zum Vorwurf gemacht wurde (Hoffmann 2006, S. 186). Eine kritische Auseinandersetzung mit Heidegger stellt Bachmanns Dissertation über „Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers“ (1949) dar. (Blasberg, Deiters 2004, S. 371)

³⁷² Bachmann war der Ansicht, dass Literatur besonders geeignet für die Darstellung der existentiellen Grunderlebnisse des Menschen ist. Da sich diese Grunderlebnisse nicht systematisch beschreiben lassen, könne sie Philosophie nicht adäquat ergreifen. Betrachtet man jedoch die Existenzphilosophie, so erkennt man, dass sie eine Deutung des Menschen im Verhältnis zu der Außenwelt zustande bringt, die eine quasi narrative Struktur hat, was impliziert, dass sie mehrere Parallelen zu den literarischen Texten enthält, denen es gleichfalls um die Darstellung der Erfahrung des Existierens in einer dem Menschen gegenüberstehenden Wirklichkeit geht, als die systematische Philosophie. Es lässt sich nicht leugnen, dass es die Literatur ist, die die Erfahrung des „In-der-Welt-seins“ (Heidegger) in ihre eigene „Welt“ transponiert.

³⁷³ Man kann diese Struktur in den Novellen Albert Camus' und Eugène Ionescos entdecken.

bisherigen Existenz ziehen zu können. Die Erzählung, in die sich auf discours-Ebene philosophische Reflexion bruchlos einschreibt, schildert, wie der Protagonist mit der Erlangung seines dreißigsten Lebensjahres eine existentielle Erschütterung erlebt, die das existentialistisch ausgerichtete Profil der Konfrontation mit dem Absurden gewinnt, indem sie den Protagonisten aus der uneigentlichen Lebensweise herausreißt. Aus den in den Erzählvorgang eingeschalteten Rückblenden geht hervor, dass der Protagonist in seiner Jugend das Leben intensiv und voller Zuversicht zu der Welt erlebte und die Kluft zwischen sich und der Welt nicht zur Kenntnis nahm. Unter dem Einfluss des Absurden sieht er die Welt nicht mehr als ihm zugetan an, sondern hat das Gefühl, dass er in der Welt nicht mehr zu Hause ist. Alles bislang Erlebte erscheint ihm plötzlich in einem neuen Licht, das ihn aller Illusionen über die Welt sowie sein eigenes Ich entledigt.

In der Erzählung finden sich Darstellungen der Tendenz des Protagonisten, einen prüfenden Abstand zu den Haltungen, Überzeugungen, Gewohnheiten, Sehnsüchten und Reden seiner Mitmenschen zu nehmen, die für eine Umsetzung der Heideggerschen Denkfigur des Man sprechen.³⁷⁴ Die ethische Problematik der menschlichen Existenz wird in die Wiedergabe der Momente gefasst, in denen der Protagonist sich der Schattenaspekte der eigenen Psyche bewusst wird und besonders sensibel auf die latente Aggressivität der Menschen und die das Eigentliche beengende Wirkung der vorgefertigten Werte reagiert. Dadurch gewinnt er eine objektivierende Distanz zu den anderen, zu der Gesellschaft und zu sich selbst. Alles in allem entdeckt er das Absurde, gleichzeitig aber auch die ethische Dimension der menschlichen Existenz. Hierin scheint die Erzählung Bachmanns einen Bezug auf die Philosophie Kierkegaards zu nehmen.

Bachmann behandelt das Gefühl des Absurden durchaus als einen Wahrnehmungsmodus, mit dem eine Zunahme an Reflexion und eine Abnahme an Lebensvitalität einhergehen.³⁷⁵ Das Erlebnis des Absurden setzt bei ihrem Protagonisten eine reflexive Bewegung in Gang, die die Frage nach dem absoluten Lebenssinn umkreist. Dass sich dem Protagonisten dieser umso mehr zu entziehen scheint, je mehr er sich ihm anzunähern versucht, korrespondiert mit dem Postulat des atheistischen Existentialismus, dass die Welt das Erkenntnisvermögen des Menschen übersteigt (vgl. Heiser 2007, S. 47). Nicht minder fundamental sind die Fragen der

³⁷⁴ Das Man bedeutet uneigentliches Leben, das Dasein in seiner „vollsten Konkretion“, d. h. in seiner Geschäftigkeit und Angeregtheit. (Heiser 2007, S. 46)

³⁷⁵ In der Erzählung „Der Schlamm“ des rumänischen existenzialistischen Schriftstellers und Dramatikers Eugène Ionesco begegnet der Protagonist dem Absurden in dem Moment, wo er eine nie dagewesene Lebensmüdigkeit, körperliche Gebrechlichkeit und die Entfremdung von dem Dasein zu empfinden anfängt. Diese drei Verfallsprozesse lösen bei ihm einen Prozess des Zweifels an den von ihm bislang für garantiert gehaltenen Selbstverständlichkeiten des Daseins aus.

absoluten Ethik und der absoluten Freiheit. Der Protagonist verliert Interesse an vielen Selbstverständlichkeiten des alltäglichen Lebens, die ihm nun ihre reine Zweckmäßigkeit enthüllen. Mit der Unmöglichkeit, eine Antwort auf die Frage nach dem absoluten Sinn zu finden, stößt er auf die Grenzen der menschlichen Erkenntnis, was eine tiefe Sinnkrise bei ihm nach sich zieht. Diese wird nicht zuletzt aus seiner Einsicht in die Mitschuld an dem Missgeschick anderer Menschen gespeist – es handelt sich vor allem um eine Reflexion seines „mörderischen“ Umganges mit seinen Freundinnen.³⁷⁶

Wie der Protagonist von *Der Fall* muss sich der Protagonist Bachmanns gestehen, dass die Hauptantriebe seines Daseins purer Egoismus und Genußsucht waren und dass er in anderen Menschen nur Mittel zur Verfolgung von persönlichen Zwecken suchte. Die Frage nach dem absoluten Sinn entblößt bei Bachmann sowie bei Camus die Sinnlosigkeit und Hohlheit der allgemein anerkannten Werte und gesellschaftlichen Rituale. Der Glaube an die Sinnhaftigkeit und Menschenfreundlichkeit der Welt wird als illusionär entlarvt. In dem Erzählkosmos von *Das dreißigste Jahr* taucht auch das Phänomen der Zeitreflexion auf. Die Autorin nimmt in ihrer Erzählung die existentialisierende Betrachtung des dreißigsten Lebensjahres als einer Grenzsituation auf, in der sich der Protagonist angesichts der plötzlich an den Tag gekommenen Tatsache der vergehenden Zeit dessen bewusst wird, dass es von nun an gilt, sich zu seiner Existenz in vollem Bewusstsein der Verantwortung gegenüber sich, den anderen und der Zeit zu verhalten. So ist *Das dreißigste Jahr* in dem Endeffekt als ein im Sinne Jean-Paul Sartres lebens- und gesellschaftsbejahender Text zu lesen. Die letzte Satzsequenz der Erzählung nimmt den Charakter der Aufforderung an, die die Maxime des Sartreschen Existentialismus, dass der Mensch zu dem Dasein verurteilt ist, zum Ausdruck bringt, insofern sie den zutiefst desillusionierten Protagonisten dazu ermahnt, sich aufzuraffen und weiter zu leben.

Ich sage dir: Steh auf und geh! Es ist dir kein Knochen gebrochen. (Bachmann 1978, S. 137)

III

Die Auseinandersetzung mit der literarischen Darstellung der Problematik der Existenz kann nicht nur auf diejenigen Texte begrenzt werden, die einen Rekurs auf den existentialistischen Diskurs erkennen lassen, wie die Texte Alfred Anderschs oder Ingeborg Bachmanns. Existenzielle Phänomene können auch in den Texten derjenigen Autoren

³⁷⁶ Das zentrale Thema des Werkes Ingeborg Bachmanns ist der „ewige Krieg (...), der auch im sogenannten Frieden andauert“. (Hoffmann 2006, S. 405)

identifiziert werden, die sich mit der Existenzphilosophie und dem Existentialismus nicht oder nur marginal theoretisch befassten und sich zu dem existentialistischen Diskurs nicht programmatisch bekannten. Sie erklären sich dann nicht aus dem direkten intertextuellen Bezug („imitatio“ im engeren Sinne des Wortes),³⁷⁷ sondern aus dem größeren historisch-kulturellen Kontext,³⁷⁸ in dem sie entstanden sind, und auf den sie, ob schon bewusst oder unbewusst, referieren („imitatio“ im weiteren Sinne des Wortes).³⁷⁹ „Existentialistische“ Gestaltungsmöglichkeiten sowie Aktualisierung von existentialistischen Bedeutungspotentialen liegen letzten Endes schon in der semantischen Beschaffenheit der literarischen Texte, für die ähnlich wie für die Texte des existentialistischen Diskurses das Thema der Existenz inspirierend ist. Das heißt, dass literarische Texte von gleichen Fragerichtungen wie die philosophischen ausgehen können.³⁸⁰ So sind manche inhaltlichen Überdeckungen zwischen dem existentialistischen Diskurs und dem literarischen Werk auf die Darstellungsfunktion zurückzuführen, die der Philosophie und der Literatur gemeinsam ist. Es ist also durchaus angemessen, die existentiellen Phänomene in den Texten der Fiktion von dem referentiellen Bezug der Literatur abzuleiten.

Im folgenden sollen nun die poetischen Verfahren untersucht werden, die ein sprachliches Kunstwerk mit existentiellen Phänomenen kennzeichnen. Damit soll die Frage nach der literarischen Konstituierung der existenziellen Problematik geklärt werden, wodurch das Verhältnis zwischen der ästhetischen und der praktischen Funktion der literarischen Texte mit existentiellen Phänomenen verdeutlicht wird. Gerade bei der Literatur mit existenziellen Phänomenen bedarf das Zusammenspiel von ästhetischer Funktion und praktischen Funktionen³⁸¹ einer näheren Betrachtung, weil diese Literatur eine prononciert mitteilende Funktion hat, mit der jedoch auch spezifische literarisch-ästhetische Darstellungstechniken korrespondieren. Ich ergänze, dass ich zu der Beschreibung der existentiellen Imagination und

³⁷⁷ Stocker 1998, S. 31.

³⁷⁸ Die Geschichtlichkeit der literarischen Texte mit existentiellen Phänomenen zeigt sich anhand der Analyse der existentialistischen Themen insofern, als es durch das historische, kulturelle Umfeld verstehbar ist, dass diese Themen in der Literatur auftauchen.

³⁷⁹ Jan Mukařovský bezeichnet in Anknüpfung an das Bühlersche Schema der Grundfunktionen der Sprachzeichen als praktische Funktion zusammenfassend die darstellende, expressive und appellative Funktion. Mit diesen drei Funktionen werden außersprachliche Zwecke verfolgt und die Sprachzeichen überschritten, während die ästhetische Funktion sich auf „die Komposition des Sprachzeichens“ richtet. (Belke, Horst: *Literarische Gebrauchsformen*, Bertelsmann Verlag, Düsseldorf 1973, S. 60)

³⁸⁰ Man kann mit Jürgen H. Petersen sagen, dass Kunst „es mit der Außenwelt zu tun hat, sich am empirisch Wirklichen“ orientiert (Stocker 1998, S. 29). Auch der existentialistische Diskurs nimmt einen Bezug zum „Realen“, indem er die menschliche Realität in der Welt untersucht. Schon Kierkegaard hob die „Unzulänglichkeit des Denkens vor den Widersprüchen der Wirklichkeit“ (Bollnow 1984, S. 22) hervor, was den weniger systematischen Charakter der Existenzphilosophie gegenüber der theoretischen Philosophie nahelegt und ihre Affinität zum literarischen Ausdruck offenlegt.

³⁸¹ Belke 1973, S. 60.

der existentiellen Mythologie die Studie *Existencialisté*³⁸² von Vladimír Papoušek heranziehe, die sich dem Phänomen des „Existentialismus“ in der tschechischen und teilweise auch in der internationalen Literatur widmet und die beiden erwähnten Aspekte der existentialistischen Narrativität behandelt.³⁸³

Papoušek behandelt die Weisen der literarischen Darstellung der existentiellen Problematik unter den Aspekten der „existentiellen Imagination“ und der „existentiellen Mythologie“. Die existenzielle Imagination in der Literatur vermittelt Darstellungen der existenziellen Situationen, in denen sich das Subjekt seines Existierens in einer konkreten historischen Zeit bewusst wird. Sie wird in der Literatur der Moderne wirksam, weil diese dem Gefühl der Fremdheit und Ungeborgenheit in der Welt gerecht werden muss. Wo die Literatur die Artikulierung der Erfahrung der fehlenden Harmonie zwischen dem Menschen und dem Universum anstrebt, dort werden sehr oft Mittel der existentiellen Imagination eingesetzt. Man wird mit dem Phänomen der existentiellen Imagination in der Literatur seit dem 19. Jahrhundert³⁸⁴ konfrontiert, in das auch die Anfänge des philosophischen Existentialismus zu datieren sind.

In den Bildern der existentiellen Imagination kommen durch spezifische poetische Verfahren Repräsentationen des Bewusstseins der Existenz zur Geltung, die an die Darstellung der Erfahrung der raumzeitlichen Beschaffenheit des Daseins angekoppelt sind. Die Repräsentationen des Bewusstseins der Existenz beziehen die Wahrnehmung der Bedingtheit des Existierens durch den lebenden Körper sowie das Wissen über die Nicht-Existenz ein. Zu konstituierenden Elementen der existentiellen Imagination werden der Körper, die Zeit, der Raum und das Nichts.

Mit dem Fokussieren auf den Körper gewinnen in der Literatur mit existentiellen Phänomenen Bilder des physischen Schmerzes, der Hilflosigkeit und der Unmöglichkeit der Überwindung von unbezwingbaren Limiten, ferner Bilder der Schwerkraft und der Bewegung, aber auch Bilder der Sehnsucht, der Leidenschaft und des Verlustschmerzes Konturen. Die Kategorie der Zeit bringt die historische Situierung der menschlichen Existenz zum Ausdruck. Sie umfasst drei Zeitmodi: die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft. Diese drei Zeitmodi haben in Bezug auf die dargestellte Existenz unterschiedliche Funktionen. Mit der Vergangenheit werden die Bilder der Identitätssuche und der Gedächtnisrekonstruktion verknüpft. Wo sich der Text mit existentiellen Phänomenen auf die

³⁸² Auf Deutsch *Die Existenzialisten*.

³⁸³ Papoušek, Vladimír: *Existencialisté, Existenciální fenomény v české próze dvacátého století*, Torst 2004.

³⁸⁴ Papoušek 2004, S. 10.

Vorgänge, die in der Gegenwart situiert sind, bezieht, dort werden sehr detaillierte Beschreibungen wiedergegeben, die den Raum, in dem sich die Figur gerade bewegt oder aufhält, nahebringen. Die Zukunft ist als ein Raum der Selbstverwirklichung der Figur entworfen. Sie wird mit verschiedenen Figurenprojektionen besetzt, die einen Bezug zu dem Erleben der Figur in dem Modus der Gegenwart haben – auch die subjektive Untätigkeit, Unschlüssigkeit beziehungsweise das ratlose Ruhen der Figur in der Alltäglichkeit weisen auf ein Verhältnis der Figur zu ihrer Zukunft hin.

Prinzipiell werden die Bilder der Leere und des Nichts in die Texte eingeführt, in denen die Existenz einer Figur geschildert wird, die der Gegenwart verhaftet bleibt und keine existentiellen Projekte konzipiert. Das Alltägliche steht hier für ein Verfehlen der Sinnstiftung, das zur Folge hat, dass der Protagonist psychischen Zuständen der Leere und Langeweile verfällt. Da er nichts tut, wird ihm das Nichts offenbart. Im Modus der Gegenwart spielt sich auch die Begegnung des Protagonisten mit dem Absurden ab, die entweder in Resignation, in Hoffnung oder in eine Tat resultiert. Ebenso die Bilder des Ekels, die die Empfindung der Schwerkraft des eigenen Körpers und die Wahrnehmung der Differenz zwischen dem Körper und dem Bewusstsein vergegenwärtigen, sind in der Gegenwart situiert. Die Kategorie des Raumes ermöglicht dem Protagonisten die Beobachtung seines eigenen Körpers sowie der Körper der anderen Figuren.

Die drei Zeitmodi und die mit ihnen gekoppelten Erlebensweisen korrespondieren mit den drei narrativen Modi, so wie sie von Emil Staiger in dem Werk *Grundbegriffe der Poetik* dargelegt werden.³⁸⁵ In den Texten mit existentiellen Phänomenen werden alle drei narrative Modi, d. h. der lyrische, der epische und der dramatische, zwecks der Verbildlichung von jeweils unterschiedlichen Aspekten der Existenz verwendet. Oder, es kann einer von ihnen für den Text bestimmend sein, je nachdem, wie der Protagonist seine Existenz erlebt und ob er eher den existentiellen Typus des passiven oder des aktiven Menschen verkörpert. Im lyrischen Modus nimmt der Protagonist seine leibliche Präsenz wahr. Er fühlt in der Regel gleichzeitig das Bedürfnis, seine Körperlichkeit zu transzendieren. Die lyrischen Passagen stellen hauptsächlich den Zustand dar, d. h. sie beschreiben die plötzlichen Gefühle der Diskrepanz zwischen dem Ich und der Welt, die Wahrnehmung des Nichts und der Unselbstverständlichkeit des Daseins. Die Ausstellung der Perzeption des Nichts wird oft mit Hilfe des erzähltechnischen Verfahrens des inneren Monologs erreicht. Im epischen Modus grenzt sich das Subjekt im Gegenteil gegen die Entitäten aus, die er als mit seinem Selbst

³⁸⁵ Papoušek 2004, S. 14.

unvereinbar wahrnimmt. Seine Selbstreflexion ist mit der Identitätssuche in der Zeit, mit dem Bedürfnis, sich in der Welt auszukennen, mit der Suche nach einer Strategie verbunden. Bei Heidegger entspricht dem die Kategorie der „Sorgestruktur des Daseins“. Im lyrischen Modus verschmelzen die Figuren mit der Welt und wenn sie in Verzweiflung sind, suchen sie das äußere Heil. Im epischen Modus ergreift das Subjekt dagegen im vollen Bewusstsein des Konfliktes mit der Andersartigkeit der Welt selbst die Initiative, ohne sich auf die Hilfe der äußeren Instanzen zu verlassen.

Was die Protagonistenebene angeht, stehen im Mittelpunkt der Literatur mit existentiellen Phänomenen häufig Figuren der Außenseiter, die ihre Freiheit der Gesellschaft abtrotzen wollen. Bezeichnend ist, dass sie keine Symbiose mit ihrer Umwelt erleben, weshalb man sie nicht in einen sozialen Kontext setzen kann. So aus der Bahn des Mittelmaßes geworfen, entfalten sie eine besondere Empfänglichkeit für das Absurde der menschlichen Existenz.

Der Literatur mit existentiellen Phänomenen ist eine Mythologie inhärent, deren Zentralpunkt die Darstellung der menschlichen Existenz an einer konkreten Person bildet. Die figürliche Ebene der „existentialistischen“ Texte dominiert meistens ein Protagonist in der Konkretheit seines Existierens. Seine Situation ist jedoch übertragbar auf die menschliche Situation im Allgemeinen, wodurch sie eine intersubjektive Dimension gewinnt. Sie wird in der Art präsentiert, dass dem Leser die Möglichkeit zur Identifikation mit der Zentralfigur gegeben wird. Wie einmalig der Protagonist auch ist, seiner Lebensgeschichte und -erfahrung muss etwas Verallgemeinerungsfähiges anhaften. Deshalb sind die häufigsten Topoi in der existentialistischen Literatur die Topoi des Todes, der Einsamkeit, der Geworfenheit in eine unbekannte oder feindliche Welt und schließlich die Topoi der Kommunikationslosigkeit und der Angst vor der Leere. Es sind Topoi, die irgendwie jeden Menschen berühren und deshalb einen hohen Aussagewert besitzen.

Damit das Universelle der Situation des „existentialistischen“ Protagonisten in aller Deutlichkeit hervortreten kann, werden in die „existentialistische“ Literatur oft mythische oder biblische Stoffe übernommen. Man kann in der „existentialistischen“ Literatur z. B. Hinweise auf den biblischen Hiob finden. In dem Theaterstück *Geschlossene Gesellschaft*³⁸⁶ Sartres werden die Bilder der Hölle paraphrasiert. Die Hölle stellt dabei nicht einen Raum dar, der einen religiösen Stellenwert hat, sondern sie wird im Sinne des Sartreschen Existentialismus profanisiert, indem sie von den Anderen repräsentiert wird, die in der

³⁸⁶ Auf Französisch *Huis clos*.

Situation der zwischenmenschlichen Kommunikation den Einzelnen ihrem vernichtenden Urteil ausliefern können.

Für die existentielle Mythologie sind ferner die Bilder des Weges typisch. Es handelt sich nicht um Wege im räumlichen Sinne, sondern um symbolische Wege, die die Problematik der menschlichen Existenz veranschaulichen. Im Zentrum steht das Bild des Weges des Individuums durch die Zeit, die ihm ausgemessen worden ist. Zu den weiteren „existentialistischen“ Wegen gehört der Weg durch die Alltäglichkeit, die keinen Sinn offenbart, und der Weg zum Tode. Der Tod bedeutet entweder (im Sinne des atheistischen Existentialismus) eine Negation der Existenz oder (im Sinne der christlichen Existenzphilosophie) eine Verheißung der Erfüllung im Jenseits. Das dritte Bild des Weges ist der Weg in der Illusion, der in der Erwachung mündet. Die Abbildung dieses Weges ist für die existentialistischen Autoren konsequent absurder Denk- und Darstellungsart bezeichnend, also in erster Linie für Albert Camus und diejenigen Autoren, die unter seinem direkten Einfluss standen, wie beispielsweise Ingeborg Bachmann oder Eugène Ionesco. Die Bilder der Wege haben die Funktion einer literarischen Repräsentation der Existenz in ihrer Passivität. Erst in der Folge des Weges in der Illusion gilt es für den Protagonisten, von der Konsequenz des Absurden das Muss der Tat abzuleiten. Daraus resultiert ein dramatischer Konflikt, dessen Grundbaustein die Opposition Heldenhaftigkeit-Feigheit bildet.

Als Abgrenzung gegen die Topoi der passiven Lebensform gibt es in der existentialistischen Mythologie die Topoi der Aktivität. Im Vordergrund der Handlung der Texte gestischen Charakters steht der Gestus des Protagonisten gegenüber dem Universum. Die Darstellung des Protagonisten als Herausforderer des Universums gründet sich auf den Mythen der Entscheidung und der individuellen Freiheit. Die Protagonisten überschreiten ethische Normen und widersetzen sich der Tradition sowie den Erwartungen ihrer Umgebung. Um das existentialistische Konzept der Autonomie und Freiheit konsequent vorzuführen, müssen sie existentielle Entscheidungen treffen und dürfen sich nicht aus der Verantwortung für ihre Wahl herausstellen. Es gibt auch Texte mit existentieller Thematik, die Situationen inszenieren, in denen der Protagonist sein Selbst nur noch im Tod gewinnen kann. Der Zugriff auf die Mythen der Entscheidung und der Freiheit bringt in die Darstellung der existenziellen Problematik ein dramatisches Element hinein. Die existentialistischen Mythen der Verwirklichung der individuellen Freiheit können jedoch auch das Verharren in der Alltäglichkeit gutheißen. Die Führung der Existenz in der Alltäglichkeit kann als Anerkennung des Wertes des Lebens trotz seiner Sinnlosigkeit verstanden werden.

Die Bilder der Wege befinden sich eher in den reflexiv gefärbten Texten, die die Tragik der menschlichen Existenz exponieren. Wenn sich der „existentialistische“ Autor dagegen auf den Widerstand seines Protagonisten konzentriert, werden in der Regel in die Handlung aktive Momente eingebracht, in denen der Protagonist eine fatale Entscheidung treffen muss oder er wird als Kämpfer gegen die Situation der Unfreiheit gezeigt, in die er durch die unfreiwillige Geworfenheit in das Dasein hineingeraten ist. Die Leitmotivik der Unfreiheit wird in vielen Texten mit existentiellen Phänomenen durch das Bild der Verhaftung repräsentiert. Mittels des Bildes der Verhaftung wird eine Situation umrissen, in der der Protagonist die Grenze zwischen seinem Ich und der Welt auslotet. Es wird die Situation herausgestellt, in der er den Versuch macht festzustellen, was er sich im Verhältnis zu der Außenwelt erlauben kann, d. h. er will erkennen, wohin seine Kompetenz reicht. Die Verhaftung steht so für die Grenze seiner Kompetenz.

Die Problematik der Entscheidung behandelt insbesondere Jean-Paul Sartre in seinen prosaischen wie dramatischen Texten.³⁸⁷ In Sartres Dramen suchen die Figuren den Ausweg aus der existentiellen Passivität in aktiven Gesten und Taten. In dem Roman *Der Ekel* lenkt der Erzähler die Aufmerksamkeit auf die Ziellosigkeit des Daseins des Protagonisten, der nicht imstande ist, die existentielle Entscheidung zu treffen, durch die er sein Dasein als Projekt ergreifen würde.

Blickt man abschließend auf die Kategorie der existentiellen Imagination, so kann man zusammenfassen, dass die literarischen Texte mit existentiellen Phänomenen die Grenze von Literatur und fikionalisierten Philosophemen ansprechen. Das birgt aus meiner Sicht den Nachteil, dass in ihnen die Vielfalt des emotionellen Lebens zugunsten eines philosophischen Konzeptes weganalysiert werden kann. Unter diesem Aspekt erweist sich die existentielle Imagination als reduktionistisch. Im abschließenden Teil dieses Kapitels geht es nun darum, die Formen der existentiellen Imagination bei Wolfgang Koeppen nachzuweisen, ohne dass dadurch angezeigt werden sollte, dass der Autor auf der bildhaften Ebene seiner Erzähltexte nur von der existentiellen Imagination Gebrauch macht. Zuletzt werden die der existentiellen Mythologie affine Aspekte der Koeppenschen Texte betrachtet.

³⁸⁷ Zu nennen sind vor allem der Roman *Der Ekel* und das Drama *Geschlossene Gesellschaft*, das die Problematik des Widerstandes gegen die Nazis im Zweiten Weltkrieg löst.

IV

Für die existentialphilosophische Analyse der Romane Wolfgang Koeppens ist die Skizzierung der existentiellen Imagination und Mythologie insoweit produktiv, als diese Romane sich als Texte zeigen, in die sowohl die Elemente der existentiellen Imagination wie auch die Bruchstücke der existentiellen Mythologie integriert worden sind. Vor allem *Das Treibhaus* ist als ein Text mit existentieller Imagination lesbar. In dem Roman ist eine Verflechtung der konstituierenden Elemente der existentiellen Imagination realisiert, deren Funktion es ist, das Existenzgefühl der Entfremdung des Individuums von der Außenwelt zu vermitteln. Der Körper, die Zeit, der Raum und das Nichts sind vier Konstituenten der Koeppenschen Darstellung der Problematik der menschlichen Existenz in der konkreten historischen Zeit der 1950er Jahre und an dem konkreten historisch-geographischen Ort Bonn.

Das Oszillieren des Erzählvorgangs um den Protagonisten Keetenheuve bietet eine Möglichkeit, das Verhältnis des Individuums zu den Bedingungen seines Existierens darzustellen. In dem Roman *Tauben im Gras* verliert sich dieser Ansatz einigermaßen in den unterschiedlichen Erzählsträngen, so dass sich hier die existentielle Imagination nicht dermaßen verselbständigt. Die erzählte Welt von *Das Treibhaus* hat mit der erzählten Welt der Texte mit existentiellen Phänomenen gemeinsam, dass sie Situationen abbildet, in denen Keetenheuve sich durch das Wahrnehmen der Körperlichkeit, der Zeitlichkeit und der Räumlichkeit seiner Existenz der Bedingtheit des Existierens bewusst wird. Die Figur des Nichts, die auf der Ebene seiner Reflexion vorhanden ist, steht für das metaphysische Problem des zwanzigsten Jahrhunderts. Sie spiegelt Keetenheuves Erkenntnis wider, dass eine Vermittlung zwischen dem begrenzten individuellen Bewusstsein und dem Mehrwissen einer transzendentalen Instanz nicht möglich ist.

Der Text von *Das Treibhaus* ist darüber hinaus ein Paradebeispiel für die Gestaltung der zeitlichen Aspekte der existentiellen Problematik, die über die drei Zeitmodi der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft definiert werden können. Für die Existentialisierung der zeitlichen Problematik in *Das Treibhaus* ist es nun charakteristisch, dass jede von den drei Zeitebenen einen Bezug zu dem Erleben der Existenz des Protagonisten hat. Keetenheuves Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit, die sich in dem Erzählvorgang als Durchdringung des Hier und Jetzt mit Erinnerungen bemerkbar macht, ist als ein Versuch zu lesen, sein Verhalten zu seiner Existenz zu rekapitulieren und sich damit eine Klarheit über seine Identität zu verschaffen, die den künftigen Selbstentwürfen dienen soll. Für das Festhalten des gegenwärtigen Zustandes von Keetenheuve werden

dagegen beschreibende Passagen verwendet, in denen seine seelische Lage sowie die Wahrnehmung seiner unmittelbaren Umgebung eingefangen werden. Keetenheuves zukunftsgerichtete Reflexionen lassen den Zusammenhang mit dem Willen erkennen, eine Handlungsstrategie in bezug auf seine politische Initiative der offenen Artikulierung seines Nein zu dem Wiederaufrüstungsgesetz zu bestimmen. Der Text liefert so die Bilder der Vergangenheit des Protagonisten, die Aufnahmen seiner Gegenwart, wie auch projektierende Vorwegnahmen des künftigen Geschehens.

Die Szenen, in denen sich der Erzähler auf das Gegenwärtige konzentriert, gehören zum Motivkreis des Körperlichen. Ihre Grundeigenschaft ist, dass sie die Dynamik des Erzählens verlangsamen und den darin verwendeten Motiven den Status der statischen Motive verleihen. Eine Reihe von Signalen legt es nahe, die Darstellungen der statischen Momente in Keetenheuves Leben als Allegorie der Existenz in der Passivität zu lesen, deren Grundmoment das Ausgeliefertsein an die äußere Welt ist:

Aber bald merkte er, daß er schwitzte. Der Abend blieb schwül, obwohl der Regenbogen prangte. Aus einer Senkgrube drang Gestank. Aus den Gärten Rosenduft. Ein Rasenmäher ratterte über den Grasteppich. (T 116)

In der zitierten Beschreibung der sinnlichen Wahrnehmungen und körperlichen Befindlichkeiten Keetenheuves wird die Herstellung der Zusammenhänge zwischen dem Individuum und den faktischen Bedingungen seiner Existenz deutlich. Das Erzählen fängt Keetenheuve in den Momenten der passiven Wahrnehmung ein, die sich aus den Reaktionen seines Körpers auf die ungünstigen atmosphärischen Verhältnisse ergibt. Der Erzähler lenkt den Blick des Lesers so, dass er der Phänomene gewahr wird, die zum semantischen Feld des Faktischen gehören. Das in dem zitierten Textabschnitt präsente Motiv des Schwitzens, dem das Motiv der Hitze komplementär ist, spiegelt eine latente Spannung zwischen dem Bewusstsein des Protagonisten und der Sphäre des Leiblichen, die an mehreren Stellen in dem Text als ein Determinant des menschlichen Handelns angezeigt wird.

Als ein weiteres Beispiel kann ein Bild angeführt werden, das die Stagnation in dem Körperlichen in einer noch verdichteteren Form vergegenwärtigt:

Die Fenster des Treibhauses waren schlecht geputzt; die Lüftung funktionierte nicht. Er saß in einem Vakuum, dunstumgeben, himmelüberwölbt. Eine Unterdruckkammer für das Herz. (T 92)

Die Stagnationsbilder bleiben jedoch nicht nur auf den Protagonisten beschränkt. Sie werden ebenfalls in Bezug auf andere Figuren verwendet, womit die Existenz in der Bundesrepublik im wesentlichen als eine im Prozess der Restauration der alten Ordnung begriffene konstruiert wird.

Die Stenographen des Bundestages begegneten ihm. Sie trugen ihre Regenmäntel über dem Arm. Sie schlenderten heim. Sie verweilten am Fluß. Sie hatten es nicht eilig. Sie suchten ihr Spiegelbild im trüben

Wasser. Ihre Gestalt schwankte auf trägen Wellen. Sie trieben in einem matten warmen Wind. Es war der matte warme Wind ihrer Existenz. (T 176)

Hier gewinnen die existentialistischen Bilder der Stagnation also eine betont politische Dimension. An dem zitierten Textabschnitt ist jedoch noch mehr als seine mitteilende Funktion ersichtlich. In der Übertragung der Attribute der Stagnation auf die Beschreibung der Naturphänomene, hier konkret auf das Wasser und den Wind, indem das Wasser als „trüb“, die Wellen als „träge“ und der Wind schließlich als „matt“ und „warm“ beschrieben werden, wird das Ästhetisierungsverfahren des Erzählers sichtbar, das Ausgangspunkt für die Überlegung anbietet, dass der Autor auch die unlebendige Welt existentialistisch metaphorisiert.

Die Passagen, in denen Keetenheuve über die Vergangenheit reflektiert, heben dagegen die zeitlichen Aspekte seiner Existenz hervor. Der Autor nutzt in ihnen Motive, die sich auf die Fragen der Identität, des Verhaltens zu den anderen und die Fragen der Bewältigung des Lebens beziehen, wie z. B. das Motiv der Schuld oder das Motiv des Versagens. Das Motiv des Versagens ist nicht nur durch den Handlungszusammenhang des Romans auszumachen, sondern er schlägt sich auch in der Denkweise Keetenheuves nieder.

Und was er in der Politik verlor, was ihm abgekämpft wurde und was er aufgeben mußte, das verlor er auch in der Liebe, denn Politik und Liebe, sie waren beide zu spät zu ihm gekommen, [...]“ (T 18)

Für Keetenheuves auf sein künftiges politisches Agieren gerichteten inneren Monolog ist dagegen das Motiv des Kampfes zentral, das sich als Ausdruck des Bedürfnisses nach der Selbstbewahrung in der ihm Widerstand leistenden Welt liest: „Nun gut, er würde kämpfen.“ (T 64) Mit dem Motiv des Kampfes wird die aktive Teilnahme Keetenheuves an dem Verlauf der geschichtlichen Ereignisse gezeichnet, die darauf abzielt, das pazifistische Konzept gegen die Übermacht der Nicht-Pazifisten in dem Bundestag zu verteidigen.

Das politische Fiasko von Keetenheuves Utopie einer friedlichen Welt macht eine Perspektive des weiteren politischen Wirkens unmöglich. Es bedeutet somit das Ende der Zukunftsplanung und veranlasst Keetenheuve dazu, der Existenz abzusagen. Mit der Schilderung von Keetenheuves Selbstmord wird eine Trennung von der Existenzlast dargeboten, die Ergebnis der Einsicht Keetenheuves in die Sinnlosigkeit des Lebens in der Bundesrepublik unter den Bedingungen des Wirtschaftswunders und der Existenz schlechthin ist. Auf der Ebene der existentiellen Imagination bedeutet der Selbstmord die Ausschaltung der Konstituenten Körper, Zeit und Raum und den Moment, in dem die Konstituente des Nichts in Erscheinung tritt, die bislang nur auf der Ebene des Bewusstseins des Protagonisten anwesend war und nun die einzige, mit den Sinnen nicht zu erfassende Quasi-Perspektive

bildet. Die Welt der „Freiheit“, in die Keetenheuve seinen tödlichen Sprung richtet, ist eine jenseits des Körperlichen, des Räumlichen und des Zeitlichen liegende Nicht-Welt. Sie ist mit den literarischen Mitteln der existentiellen Imagination nicht zu beschreiben, weil die existentielle Imagination, deren Grundmoment in der Verbildlichung des Lebens besteht, den offenen Handlungshorizont der Figuren in Bezug auf die zeitliche Existenz voraussetzt. Das Ende des Lebens Keetenheuves steht damit für das Ende des Erzählens.

Vorbei. Es war vorbei. Die Ewigkeit hatte schon begonnen [...] Der Abgeordnete war gänzlich unnütz, er war sich selbst eine Last, und ein Sprung von dieser Brücke machte ihn frei. (T 190)

Die Affinität zu dem literarischen Existentialismus ist in dem Erzählfragment *Jugend* zu erkennen. Hier besteht sie darin, dass der Protagonist als vereinzelter Individuum gezeigt wird, dessen Handlungen darauf hinzielen, jegliche gesellschaftliche Normierung abzustreifen und sich den Zustand der individuellen Autonomie auf Dauer zu erhalten.

Jugend bringt auch gleich wie die Nachkriegstrilogie die historische Situierung der menschlichen Existenz zum Ausdruck, weshalb darin existentielle Bilder der Hilflosigkeit und der Unmöglichkeit der Überwindung der Schranken, die dem Individuum die Historie und die Anderen als sozialisierte Wesen in den Weg stellen, explizit gemacht werden. Mit der Abbildung der Vereinsamung des Protagonisten sind jedoch die Möglichkeiten der existentiellen Imagination nicht erschöpft: auch die Schilderungen der Existenz der Figuren der Mutter und der Großmutter eröffnen einen Spielraum für die Auslotung der Koeppenschen Literarisierung der Problematik der vereinzelter Existenz. Die von Papoušek der Literatur mit existentiellen Phänomenen attestierte Hebung der dargestellten existentiellen Situationen auf eine allgemein-menschliche Ebene zeigt sich in *Jugend* vor allem in der Anwendung von biblischen Stoffen. Die Universalisierung der existentiellen Lage der Figuren der Großmutter und der Mutter wird z. B. über die Rekurse auf Hiob oder über die Schlangen-Metaphorik bewerkstelligt, wodurch das Existenzgefühl der Verzweiflung und die christliche Vorstellung von der sündhaften Seite der Sexualität thematisiert werden.

Das Bild des Weges der Mutter zu dem Tode am Ende des Fragments evoziert das Verlassen des Weltinnenraumes, dessen Ziel nicht bekannt ist und das sich aus der Sicht des Protagonisten als menschlichen Einzelindividuums in der „entzauberten“ Welt keineswegs teleologisch ergreifen lässt. Das Vorhandensein einer solchen philosophischen Ebene, die der Autor mit Reflexionen über die Geworfenheit des Menschen in eine ihm fremde Welt ausstattet, ist durchaus für die Literatur mit existentiellen Phänomenen charakteristisch.

Im Kontext der existentiellen Imagination sind nicht zuletzt auch die Bilder der Sehnsucht und des Verlustschmerzes in *Eine unglückliche Liebe* untergebracht. Hier gelingt es dem

Autor, die erotische Liebe existentiell zu metaphorisieren und die mit ihr einhergehenden Verlusterfahrungen mit Hilfe der existentiellen Bildlichkeit literarisch auszuloten. Mit der Metapher der Wüste z. B. wird die unerfüllbare Liebesehnsucht des Protagonisten als ein fortlaufender Verlustschmerz ins Bildhafte überführt. In dem Bild der Wüste ist das Moment der Abwesenheit zentral, wodurch eine Situation versinnbildlicht wird, in der das Individuum keine Hoffnung auf die Erfüllung seiner Sehnsucht hat. Es gehört zu dem besonderen Charakter der Leidenschaft Friedrichs, dass sie ihn der Bereitschaft, sich als autonomes Individuum in der sozialen Welt durchzusetzen, beraubt und ihn zu einem Monomanen verwandelt. Um die Folgen zu zeichnen, die sich aus der monomanischen Perspektive ergeben, werden in den Text Wiedergaben der Verwüstung der Existenz und der Entleerung des Ich Friedrichs eingebracht, die wiederum einen Bezug zu dem Bild der Wüste zu haben scheinen. Das diesem zentralen Bild untergeordnete Bild der Fata Morgana fungiert in dem Text als eine metaphorische Umschreibung des Ausgerichtetseins auf ein Phantasma, dessen Existenz lediglich auf den mentalen Bereich des Protagonisten beschränkt ist.

Um ein Beispiel der existentiellen Mythologie handelt es sich in der Szene, in der geschildert wird, wie Friedrich Sibylle dazu auffordert, seinem Wunsch nach der körperlichen Vereinigung entweder entgegenzukommen oder ihn zu erschießen. Hier wird vermittels einer etwas dramatischen Darstellung der Auseinandersetzung zwischen Friedrich und Sibylle ein aktiver Gestus der individuellen Auflehnung des Protagonisten gegen das Schicksal vorgeführt, das ihm mit der Verweigerung Sibylles eine entsagungsvolle Existenz auferlegt hat. Ungeachtet des gestischen Charakters dieser Szene bewegt sich jedoch der Protagonist auch hier im Rahmen einer Logik, die sich, durch das Prisma des französischen Existentialismus betrachtet, zu der Existenz negativ verhält, indem er den Tod als einen möglichen Ausweg aus der Negativität seiner Situation zulässt.

Eklatant existentialistische Motive kommen in *Die Mauer schwankt* zur Geltung. Der darin dargestellte Lebenslauf des Baumeisters von seiner durch künstlerische Träume beflügelten Jugend, über den Aufenthalt in einem totalitären Balkanstaat bis zu der banalen Existenz in der ostpreußischen Provinz ist eine mit literarischen Mitteln zustandegebrachte Aussage über das existentielle Scheitern des Individuums, das nach dem Überschreiten der Grenzen des gesellschaftlichen Milieus, in das es geworfen worden ist, vergeblich strebt. Der Text liefert das Bild der „Verhaftung“ des Baumeisters in provinziellen Verhältnissen, wo ihm die Verwirklichung seiner ethischen und ästhetischen Ideale versagt bleibt. Das Leiden des Baumeisters unter den provinziellen Verhältnissen schlägt sich darin nieder, dass er das Dilemma zwischen dem Tun der Pflicht im Sinne der Selbstbesiegung zugunsten der

bürgerlichen Gesellschaft, von der er sich entfremdet fühlt, und dem Bekenntnis zu einer Existenz auf der idealistisch-ästhetischen Basis, die eine Überwindung des Durchschnittlichen und Egoistischen des Bürgertums bedeutet, nicht zu lösen vermag. Das Milieu der ostpreußischen Kleinstadt stellt vor dem Hintergrund der existentiellen Imagination einen Ort dar, der den Möglichkeitshorizont des außergewöhnlichen Individuums beschränkt.

Hiermit habe ich im Kurzen die Bruchstücke der existentiellen Imagination und Mythologie bei Koeppen erfasst, um nun zu einer genaueren, am existentialistischen Diskurs orientierten Analyse der Koeppenschen Romane überzugehen.

2.1.2.0 Nachtrag

Im folgenden geht es um die Auflistung der Hinweise auf den existentialistischen Diskurs, die sich an einigen Textstellen bei Koeppen entdecken lassen. Diese Hinweise decken existentialistische Schlüsselbegriffe, Titel der literarischen Texte der Existentialisten, Namen von Existenzphilosophen sowie Fragmente der existentialistischen Denkstrukturen ab. Sie verweisen auch auf Koeppens Reflektieren der Popularität des Existentialismus am Anfang der 1950er Jahre, d.h. sie erbringen Nachweise dafür, dass die Koeppenschen Nachkriegstexte den existentialistischen Diskurs im Kontext des gesellschaftlichen und geschichtlichen Lebens der 1940er und 1950er Jahre lesen.

Tauben im Gras (1951)

Annehmlichkeiten des Daseins (S. 19), ein nutzloses Dasein (S. 26), Freiheit (S. 31), Philipp auf den Holzwegen, ratlos im Gestrüpp in den Fußangeln Heideggers (S. 35), Sartre der Ekel ich-ekele-mich nicht (S. 36), das Selbst, die Existenz und die Philosophie der Existenz (S. 36), die Welt ist voller Gewalt, weil alle sich fürchten (S. 66)

Das Treibhaus (1953)

existieren (S. 99), Existenz (S. 99), Ekel (S. 99), gezeichnet vom bloßen Dasein (S. 100),* das Nichts (S. 102-103) - bei Sartre – im Roman *Der Ekel* auf Seite 208, Leere (S. 100), Sinnlosigkeit (S. 99), „dem Phantom der Freiheit, vor der man sich fürchtete, und die man den Philosophen zur unfruchtbaren Erörterung überließ“ (S. 18), Verzweiflung (S. 21)

Der Tod in Rom (1955)

Er fürchtete sich zu leben. (S. 41), von Verzweiflung beherrscht (S. 17)

Jugend (1976)

Sinngebung, unsinnig, Sinn (S. 145), existenzlos (S. 145), das Lied der Revolte (S. 132), Freiheit (S. 132), Kinderangst (S. 57)

Gesammelte Werke 6: Essays und Rezensionen (1986)

Max Stirner (S. 305)

2.1.3 Existentialistische Parallelen in Wolfgang Koeppens Romanen

I

Die literarischen Texte Wolfgang Koeppens erweisen sich als Texte, in die sich in mehrfacher Hinsicht die existentialistische Redeweise eingeschrieben hat. Mein Vorhaben ist es, die existentielle Problematik in den Texten Koeppens zu untersuchen und herauszufinden, wie sich diese Texte zu dem existentialistischen Diskurs verhalten und wie sie ihn nach literarischen Regeln reformulieren. Der Rahmen der Dissertation ist also interdiskursiv.³⁸⁸ Die Romane Wolfgang Koeppens werden in einer Wechselbeziehung vorwiegend mit existentialphilosophischen Texten betrachtet und interpretiert. Damit werden sie an die Kontexte des existentialistischen Diskurses gebunden, was angesichts der Zeit, in der sie erschienen und in der der existentialistische Diskurs viele Bereiche der Gesellschaft und Kultur beeinflusste, durchaus plausibel ist.

Methodisch ist die Dissertation diskursanalytisch angelegt.³⁸⁹ Zwecks der Erweiterung der Diskursanalyse für den Spezialfall der Literatur wird die Interdiskurstheorie von Link/Link-Heer herangezogen.³⁹⁰

³⁸⁸ Einen analogen Ansatz appliziert Juliane Rieche in ihrer Studie *Literatur im Melancholiediskurs des 16. Jahrhunderts*. Ich übernehme ihre Methode und wende sie auf die Untersuchung der Berührungspunkte zwischen dem existentialistischen Diskurs und den Koeppenschen Texten an. (Rieche, Juliane: *Literatur im Melancholiediskurs des 16. Jahrhunderts, Volkssprachige Medizin, Astrologie, Theologie und Michael Lindeners „Katzipori“ [1558]*, S. Hirzel Verlag Stuttgart 2007)

³⁸⁹ Gegen die Absicht, an Koeppens Texte diskursanalytisch heranzugehen, kann eingewandt werden, dass die Existenzphilosophie und der französische Existentialismus nicht als Diskurs eingeschätzt werden können. Nach der Auffassung Jürgen Links, der Diskurs als eine „institutionell verfestigte Redeweise“ definiert, ist das primäre Ziel der Diskurse, Machtwirkungen auszuüben. Das kann man der Existentialphilosophie und dem Existentialismus nicht attestieren. Sie zielten im Gegenteil darauf ab, sich antiideologisch zu profilieren. Sie gehören so gesehen nicht zu dem kulturellen Diskurs, der institutionalisiert und geregelt ist, sondern zu philosophischen Aussagesystemen, die die Ordnung des kulturellen Diskurses durchbrechen. Damit bilden sie eine Metaebene der Reflexion über die Diskursformation hinaus (siehe dazu Baasner, Zens 2005, S. 137-146). Da jedoch im literaturwissenschaftlichen Kontext bislang kein konsistentes Modell oder übersichtliche Methode der Diskursanalyse entwickelt worden ist, kann zum Diskurs praktisch alles erklärt werden. Existenzphilosophie und Existentialismus können als eine Summe von sprachlichen Aussagen zu dem Thema Existenz begriffen werden, die anhand von bestimmten Bedingungen und Regeln produziert worden ist. Man kann sich der Foucaultschen Definition des Diskurses bedienen, die Diskurs als „eine Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem zugehören“ (Köppe, Winko 2008, S. 99), definiert. Eine andere, auch durchaus plausible Definition gibt Titzmann. Er versteht unter Diskurs ein System des Denkens und Argumentierens, das durch einen gemeinsamen „Redegegenstand“, durch „Regularitäten der Rede“ und durch „Relationen zu anderen Diskursen“ bestimmt ist (Köppe, Winko 2008, S. 101). Existentialphilosophie und Existentialismus lassen sich zusammenfassend als ein Diskurs charakterisieren, dessen Redegegenstand die Existenz ist. Die Rede, die dieser Diskurs produziert, wird nach den Regeln des philosophischen Systems konstruiert. Bei den einzelnen Existentialphilosophen gibt es schließlich Relationen zu anderen Diskursen – z. B. bei den christlich orientierten Existenzphilosophen eine Beziehung zu der symbolischen Ordnung der christlichen Religion oder bei Sartre eine Beziehung zum marxistischen Diskurs. Nicht zuletzt weist der existentialistische Diskurs eine enge Beziehung zu dem literarischen Interdiskurs auf, indem er sich auf existentielle Situationen konzentriert, die einen narrativen Charakter haben.

Meine Dissertation betrachtet die Texte Wolfgang Koeppens im Diskursfeld des Schreibens über die Existenz. Es wird darin überprüft, wie sich die existentialistischen Diskursformationen durch die literarischen Texte Wolfgang Koeppens hindurchziehen. Das heißt, dass ich nicht beabsichtige, diese Texte in ihrer Ganzheit zu verstehen und zu interpretieren, sondern nur in Bezug auf die Darstellung der existentiellen Problematik. Dabei ist es wichtig zu berücksichtigen, dass das Schreiben über die Existenz in den literarischen Texten eine andere Form hat als in den philosophischen. Man muss zwischen Literatur als Diskursfeld und Literatur als poetischem Verfahren unterscheiden. Es genügt nicht, die Texte Wolfgang Koeppens als Gegenstandsbereich eines Interdiskurses zu betrachten, sondern sie müssen gleichfalls als eigene poetische Konstruktion behandelt werden. Es muss klargestellt werden, dass sie sich zwar auf die philosophische Beschreibung der Existenz beziehen, dass es sich immerhin um eine Verwebung des philosophischen Diskurses und der poetischen Version dieser Fragestellung handelt. Die Elemente des existentialistischen Diskurses haben in den Koeppenschen Texten eine re-integrierende Funktion – sie erscheinen darin als Themen, Motive, Bilder, Metaphern, Analogien bzw. Mythen und werden auf mehreren narrativen Ebenen durchgespielt, z. B. auf der Ebene der Konzepte, auf der Ebene der Handlung oder auf der Protagonisten- oder Figurenebene.

II

Ich gehe im Folgenden von der Betrachtung aus, dass die existentialistischen Phänomene in den Texten Wolfgang Koeppens am augenscheinlichsten in Form von direkten Bezügen auf den existentialistischen Diskurs zum Vorschein kommen, die existentialistisch gefärbten Aussagen und Bildfelder bilden. Diese Bezüge manifestieren sich einerseits durch die Angaben der Namen von einigen Existenzphilosophen und Existenzialisten, andererseits durch die Denkfiguren, die dem existentialistischen Diskurs entnommen worden sind, oder auch durch Erwähnung zeithistorischer Tatsachen, die einen Bezug zu dem existentialistischen Diskurs haben. Sie erscheinen meistens in Erzählerkommentaren und ferner in den Wiedergaben der Bewusstseinsinhalte der Figuren, in deren direkten und erlebten Reden. Sie werden also überwiegend an denjenigen Stellen in den Text eingespeist,

³⁹⁰ Nach Jürgen Link konstituiert Literatur einen Diskurs, in dem Teile anderer Diskurse ohne gegenseitige Ausgrenzungen artikuliert werden können. Link betrachtete Literatur als ein Diskursfeld, in dem Elemente der Diskurse nach interdiskursiven Regeln reformuliert werden, so dass sie in neuem Zusammenhang auftreten. (siehe dazu Baasner/Zens 2005, S. 145-146)

die einen reflexiven Charakter haben. In dem Roman *Das Treibhaus* stehen die Beobachtungen und Reflexionen des Protagonisten mehrmals unter dem Einfluss des Sartreschen Existentialismus. Den Bezug zu der Sartreschen Redeweise markieren Allusionen auf den existentialistischen Diskurs.

Er kam in eine Dachkantine, von der man weit über den Rhein blicken konnte, und zugleich betrat er ein Kellercafé im verzweifeltsten Paris. (T 99)

Ein überaus deutlicher Hinweis auf den Sartreschen Existentialismus ist der Vergleich der Dachkantine im Gebäude des amerikanischen Kommissariats in Bonn mit einem Kellercafé in Paris.³⁹¹ Er ist ganz offensichtlich eine ironische Anspielung auf den in den 1950er Jahren in Paris zur Mode gewordenen Sartreschen Existentialismus, dessen Hauptmerkmal es war, dass Debatten über die Existenz in Pariser Cafés geführt wurden.³⁹² Wie der Text fortfährt, kann man weitere Bezüge auf den Sartreschen Existentialismus finden.

Die in den Gängen und den Fahrstühlen so geschäftigen Damen verweilten hier bei Kaffee, Zigaretten und Problemen. Existierten sie? Sie scheinen es zu meinen, weil sie Kaffee tranken, rauchten und sich gedanklich oder tatsächlich aneinander rieben. (T 99)

Was aus diesem Zitat hervorgeht, ist der Zweifel Keetenheuves daran, dass die Existenz auf alltägliche Arbeitsleistungen und Kommunikation in den Kaffeepausen zu reduzieren ist. Es scheint, dass Keetenheuve der Existenz der Bonner Büroangestellten sowie der Existenz der Pariser Existenzialisten einen Wirklichkeitsverlust diagnostiziert, indem er des nur „Scheinbaren“ ihrer Existenz inne wird. Damit setzt er sich vom Sartreschen Existentialismus ab.³⁹³ Es folgt jedoch ein weiterer Textteil, den man als eine Paraphrasierung derjenigen Passagen in Sartres Roman *Der Ekel* lesen kann, die Roquentins Nachdenken über die Existenz der Dinge beschreiben. Das bezeugt eine Affinität zu dem Sartreschen Existentialismus.

Sie dachten über ihre Existenz und ihre Existenz im Verhältnis zu allen anderen Existenzen nach, sie betrachteten die Existenz des Hauses, die Existenz des Hohen Kommissariats, die Existenz des Rheines, die Existenz dieses Deutschlands, die Existenz der anderen Rheinstaaen und die Existenz Europas, und in all diesen Existenzen bohrte der Wurm, war Zweifel, Unwirklichkeit und Ekel. (T 99)

³⁹¹ Nach Dieter Ingenschay können Paris und Existentialismus zusammengedacht werden. (Harth, Helene; Roloff, Volker: *Literarische Diskurse des Existentialismus*, Stauffenburg Verlag Tübingen, 1986, S. 234)

³⁹² Die Kaffeehausdebatten gehörten zu einer der Konkretisationsformen des Existentialismus, der in den 1950er und 1960er Jahren in Frankreich die Inkarnation eines „Zeitgeists“ (Harth, Roloff 1986, S. 226) war.

³⁹³ Die ironisierende Betrachtung der Kaffeepausen in der Bonner Kantine liest sich als Gegendiskurs (contre-discourse) zu der existentialistischen Lebensinszenierung der fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Sie belegt, dass Wolfgang Koeppen das Existentialisieren des Lebensgefühls in den 1950er Jahren zum Gegenstand der literarischen Darstellung machte.

Um eine Paraphrasierung handelt es sich deshalb, weil die Existenzbetrachtung Keetenheuves eine politische Dimension erhält, indem hauptsächlich von der Betrachtung der „Existenzen“ von politischen Institutionen und Staatsgebilden die Rede ist, was in *Der Ekel* nicht der Fall ist. So wird mit Hilfe der Sartreschen Bildlichkeit die Kritik an den zeitgenössischen politischen Verhältnissen in der Bundesrepublik und in Europa geübt. Von zentraler Bedeutung ist die Figur des Ekels, die in dem Roman noch in anderen Kontexten erscheint und zu einem eindeutigen Prätextsignal wird. Immer steht sie für den Überdruß Keetenheuves an den Verhältnissen in der Bundesrepublik und an der Existenz schlechthin. Das, was Keetenheuve an Westdeutschland und Europa als ekelerregend erscheint, ist die Restauration der alten Ordnungen. An der Existenz stößt ihn ihre üppige Fülle ab, die auf der gesellschaftlichen Ebene eine Analogie in dem materiellen Überfluss hat, der die Realität der Wirtschaftswunderzeit völlig beherrscht. Keetenheuve möchte sich am Aufbau einer wahrlich demokratischen Gesellschaft beteiligen, man erfährt, dass er „sehr für neues Werden“ (T 100) war, was seine Position wiederum an die Sartresche annähert. Im Sinne Sartres meint er, dass die Menschheit nicht mit dem Gegenwärtigen vorlieb nehmen kann, sondern auf die Erfüllung ihrer Sendung in der Zukunft hinarbeiten muss. Doch er sieht wenig Hoffnung, dass so etwas möglich ist, denn er registriert, dass die Menschen um ihn herum nur an dem Zufriedenstellen ihrer triebhaften Bedürfnisse interessiert sind. Das veranschaulichen die durch den Roman sich hindurchziehenden Bilder der sexuellen Vermischung sowie die Beschreibungen der Körperlichkeit der Figuren. Sie sind eine literarische Präsentation der Betrachtungsweise, dass der Mensch mehr Produkt der Natur als der Kultur ist.

Er trank seinen Kaffee im Stehen, und er beobachtete die hübschen nettbestrumpften Mädchen, und er beobachtete die jungen Männer in kurzen Socken, die wie unzufriedene Engel aussahen, und dann erkannte er, daß ihre schöne Gesichter gezeichnet waren, gezeichnet von Leere, gezeichnet von bloßem Dasein. *Es war nicht genug* (T 100)

Diese Passage lässt einen Jaspers-Bezug erkennen. Die Jasperssche Denkfigur des „bloßen Daseins“ ist mit der Humanismus-Debatte verbunden, die in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre in den politisch-kulturellen Zeitschriften verlief. In dieser Debatte vertritt Jaspers die Ansicht, dass die Deutschen als freie Individuen an der geistig-moralischen Neuorientierung ihres Landes mitwirken sollten und dass das „bloße Dasein“ ein niedrigeres Existenzniveau darstellt, von dem es erst gilt, sich auf die höhere Stufe der Existenz in der durch die Transzendenz³⁹⁴ verbürgten Freiheit emporzuschwingen.

³⁹⁴ Jaspers reflektierte kritisch über den Autoritätsverlust der Kirche und bemühte sich um ein humanistisches Konzept des Menschen, das Bezüge auf die römisch-griechische Antike sowie auf das Christentum aufweist. Die ethische Begründung des Freiheitsbegriffs beruht bei Jaspers im Unterschied zu Sartre im Wesentlichen auf dem Transzendenzgedanken. (Koberstein 1996, S. 53-66)

Für Keetenheuve ist das bloße Dasein analog einem vegetativen Dasein, das nur eine Vorstufe der wertvollen menschlichen Existenz bildet. Das bloße Dasein ist mit der Sartreschen Auffassung des faktischen Aspektes der Existenz gleichzusetzen, der laut Sartre den Menschen an der Freiheit hindert. Diese „Sartresche“ Deutung des Faktischen wohnt auch den Romanen *Tauben im Gras* und *Der Tod in Rom* inne. Unter Verwendung des Begriffes der „Leere“ in Bezug auf die Gesichter der Männer in der Bonner Kantine verbirgt sich zudem offensichtlich eine Anspielung auf die Nihilismus-Debatte, die in derselben Zeit wie die Humanismus-Debatte stattfand (die Humanismus-Debatte kann man als Reaktion auf den anwachsenden Nihilismus in der Nachkriegszeit verstehen).

Analoge Aspekte der Sartreschen Ekel-Thematik kommen in dem Roman *Tauben im Gras* vor, wo sich in den Reflexionen einer Figur der Gedanke an den Ekel wiederum aus der Körperlichkeit und der Sphäre der Sexualität ergibt. In dem Bewusstseinsstrom Emilias, der sex- und geldgierigen Ehefrau des Schriftstellers Philipps, ist die folgende Gedankensequenz zu finden, die eine sehr eigenartige Bezugnahme Emilias auf den existentialistischen Diskurs darstellt: „Kierkegaard Angst tagebuchschreibender Verführer nicht zu Cordelia ins Bett, Sartre der Ekel ich-ekele-mich-nicht, ich treibe dunkle süße Onanie, das Selbst, die Existenz und die Philosophie der Existenz, Millionärin warmal, es-war-einmal [...] (TG 36). Wie man sieht, schreibt Emilia sowohl Kierkegaard wie auch Sartre eine ablehnende Haltung zu der Sexualität zu, die sie nicht übernimmt, indem sie proklamiert, dass sie sich nicht ekelt. Die nachfolgende Sequenz von Begriffen „das Selbst, die Existenz und die Philosophie der Existenz“ und die darauf folgende Klage Emilias, dass sie nicht mehr Millionärin ist, kann als eine Absetzung von der existentialistischen Auffassung des Selbst gedeutet werden, die das Selbst nicht von dem Reichtum des Menschen ableitet, sondern ganz im Gegenteil Reichtum als ein Hindernis der Selbstwerdung nimmt.

In Emilias Gedanken wird im ähnlichen Sinne noch auf einen dritten Existenzphilosophen Bezug genommen, nämlich auf Heidegger: „Philipp auf den Holzwegen, ratlos im Gestrüpp in den Fußangeln Heideggers“ (TG 35).³⁹⁵ In diesem Gedankenfragment wird mehreres artikuliert. Einerseits macht sich in der Analogisierung von Philipp und Heidegger erneut Emilias Tendenz erkennbar, ihren Mann als einen Intellektuellen wahrzunehmen und dessen vermeintliche Lebensuntauglichkeit aus diesem Umstand zu erklären. Das Bild der Holzwege wird im zweifachen Sinne gebraucht: Es metaphorisiert Philipps „Irren“, seine „Unfähigkeit“, die man eher Unbereitschaft nennen könnte, in den alltäglichen Geschäften Fuß zu fassen,

³⁹⁵ Für Heidegger waren die *Holzwege* Wege, auf denen man in die Irre gehen kann, ohne sich zu verirren.

kann aber genauso auf die geistige Orientierungslosigkeit der Nachkriegsgeneration bezogen werden. Zugleich jedoch handelt es sich um eine wörtliche Übernahme des Titels einer Studie Heideggers, die Ende der 1940er Jahre erschien und den Problemstellungen der modernen Subjektivität gewidmet ist. Wie man also sieht, ermöglicht das Bild der Holzwege in dem zitierten Textabschnitt mehrfache Zuschreibungen, die jedoch in dem Diskursfeld des Nachkriegsexistenzialismus Heideggers und der zeitgenössischen Nihilismus-Debatte interpretierbar sind. Zugleich ist das Bild der Holzwege repräsentativ für die Psycho-Struktur Philipps und lässt die Handlungen dieser Figur beschreiben. Das Bild der Holzwege bietet ein gutes Beispiel dafür, wie polyperspektivisch ein literarischer Text mit einer philosophischen Denkfigur umgehen kann.

Eine weitere beispielhafte Textpassage, in der existentialistische Bedeutungen in einem weiten Feld der zeitgenössischen Diskurse produziert werden, wobei sie zugleich einen poetischen Sonderstatus gewinnen, befindet sich im vierten Kapitel des Romans *Das Treibhaus*, in dem die Aussprache des Parlamentsausschusses über das Wohnungsproblem geschildert wird. Keetenheuve kommt etwas verspätet zu der Sitzung, weshalb er sich entschuldigt. Der Grund seiner Verspätung lässt sich aus seinem inneren Monolog erschließen, der sich um das Betroffensein durch den Tod seiner Frau dreht. Man erfährt, dass seine Frau ihm alles war und dass er mit ihrem Tod „seinen Halt“ (T 101) verloren hat. Seine jetzige Situation wird folgendermaßen dargelegt: „Das Kind oder die Bande der zärtlichen Empfindung waren sein Halt gewesen, ein fester Punkt in der zerfließenden Flut, der Anker seines Bootes auf der, wie sich nun zeigte, öde gewordenen See des Lebens, und der Anker war hinabgesunken, er hatte sich vom Boot getrennt, die Kette war gerissen [...]“ (T 101-102). Mit der metaphorischen Umschreibung der ehelichen Beziehung und deren Auflösung wird darauf hingezielt, die Haltlosigkeit der modernen Existenz zu akzentuieren, die die Imaginationen der „öde gewordenen See des Lebens“ und der „zerfließenden Flut“ nahebringen. Erotische Liebe erscheint vor dieser Folie als das einzige, was der Vermittlung des modernen Subjektes damit, was sich außerhalb seiner Reflexion befindet und was es nicht selber ist, dienen kann. Wird das Subjekt aus der Zweisamkeit der modernen Liebe herausgerissen, so stürzt es ins Bodenlose – wiederum also kann man vermuten, dass Wolfgang Koeppen unter dem Einfluss der Nihilismus-Debatte stand.

Dass es sich im Falle der modernen Liebe um Zweisamkeit mehr als um eine Gemeinschaft von zwei Partnern, um eine „zärtliche Empfindung“ (T 101) mehr als um Liebe handelt, bezeugen weitere Überlegungen Keetenheuves, aus denen klar hervorgeht, dass er sich für seine Frau zur Zeit ihres Lebens praktisch nicht interessiert hat, was zu ihrem vorzeitigen Tod

beigetragen hat. Nun erklärt Keetenheuve seine mangelnde Sorge um seine Frau mit dem Hinweis darauf, dass er seine Existenz der Politik geopfert hat. So wird deutlich, dass er alles auf das politische Engagement in Betreff der demokratischen Erneuerung Deutschlands gesetzt hat, also das Soziale dem Privaten vorzog. Das zeigt, dass Koeppen ins Zentrum von *Das Treibhaus* eine engagierte Figur einführte, anhand deren Handlungen und Reflexionen der Roman das exponiert, was Sartre nach dem Zweiten Weltkrieg das „Erlebnis der Geschichtlichkeit“ (Jahrbuch der Internationalen Wolfgang Koeppen Gesellschaft 2009, S. 23) nannte und der zeitgenössischen Literatur auferlegte. Die zeitgeschichtliche Erfahrung wird zudem existential vermittelt, indem sie an einer zentralen Figur und deren Leben in der ganzen Komplexität des Allgemeinen und Individuellen, des Sozialen und Privaten, des Zeitspezifischen und Zeitlosen dargestellt wird. Nun ist jedoch unverkennbar, dass der Roman neben einigen Analogien zu der Sartreschen Vorstellung der engagierten Figur auch als eine Polemik gegen die völlige Inanspruchnahme des Individuums durch die Gesellschaft und Politik zu lesen ist.

Keetenheuve fasst seinen hundertprozentigen Einsatz für die Öffentlichkeit als etwas auf, was sich mit dem Leben nicht vereinbaren lässt, wenn ihm einfällt, dass er, wenn er mehr mit Elke zusammengelebt hätte, auf der „Seite des Lebens“ (T 102) geblieben wäre. Die Politik und Arbeit erscheinen ihm als ungenügend, wenn es um den Sinn des Lebens geht. Liebe zu einer einzigen Person wird dagegen als durchaus sinnträchtig angesehen: „Ein Mensch genügte, dem Leben Sinn zu geben. Die Arbeit genügte nicht. Die Politik genügte nicht. Sie schützten ihn nicht vor der ungeheuren Öde des Daseins. Die Öde war sanft. Die Öde machte ihm nichts“ (T 102). Anders als in *Tauben im Gras*, wo Philipp seine Liebe zu Emilia als eine Behinderung seiner Freiheit wahrnimmt, ist die Perspektive Keetenheuves durch das Gefühl geprägt, Liebe kann dem Leben einen Inhalt geben. Das Bild der Öde, dessen sich der Erzähler bedient, um primär den psychischen Zustand Keetenheuves zu umschreiben, setzt eine Reihe von Assoziationen in Gang, die die Eigenschaftslosigkeit der modernen Welt betreffen und das Fehlen von sinnvollen Lebensinhalten andeuten, unter dem Keetenheuve als modernes Subjekt leidet. Das Attribut „sanft“ bringt dennoch zugleich zum Ausdruck, dass das moderne Subjekt es sich in der indifferenten Inhaltlosigkeit auch bequem machen kann.

Keetenheuve identifiziert weiter die Öde mit dem „Nichts“ (T 102), was zu der Annahme veranlasst, dass Koeppen in der Verwendung der Denkfigur des „Nichts“ einen Aspekt der Sartreschen Philosophie der Freiheit verarbeitet. In der Philosophie Sartres hat diese Denkfigur eine entscheidende Bedeutung in Bezug auf die Freiheit des Individuums. Von Sartres Auffassung des Nichts abgesehen, kann die Figur des Nichts jedoch mit der Intention

verwendet werden, die metaphysische Obdachlosigkeit des modernen Subjektes zu thematisieren. Um deutlich zu machen, dass Koeppen den Sartreschen Begriff des „Nichts“ verwendet hat, ist es erforderlich, die nachfolgenden Textabschnitte einer genauen Analyse zu unterziehen. Im Denken Sartres hat das Nichts eine positive Bedeutung, weil darauf das Entwurf-Sein des Menschen basiert. Der Mensch muss alles nichten, was nicht seine Wahl ist (Koberstein 1996, S. 186), um sein Dasein verwirklichen zu können (vgl. Koberstein 1996, S. 186). Indem Keetenheuve weiter reflektiert, dass das Nichts mit allen faktischen Gegenständen der Realität zusammenfällt, dem Nichts „schreckliche Unendlichkeit“ (T 102), Unzerstörbarkeit und „Ewigkeit“ (T 102) zuschreibt und meint, dass „selbst der Untergang das Nichts nicht berührte“ (T 102), erkennt er in dem Faktischen etwas, was das menschliche Subjekt auslöscht. Die Konfrontation mit dem Nichts führt bei ihm zur Bewusstwerdung seines Seins, seines Ich, das sich gegen diese Öde, das Nichts oder auch das Faktische stellen muss, um seine Position zu behaupten.

Wie schwach dabei der Einzelne gegenüber dem Faktischen ist, erfasst der Erzähler mittels der Verweise auf die biblische Geschichte über den Kampf Davids gegen Goliath. Keetenheuve kommt sich im Angesicht des nicht-menschlichen Seins als David vor, wobei zur Betonung der Übermacht des unmenschlichen Seins dessen Vergleich mit Goliath herangezogen wird. Durch die Referenzen auf die Bibel wird die dem Sein abgetrotzte Mühe des Einzelnen um seinen Selbstentwurf mythisch überhöht, was durchaus der existentiellen Imagination entspricht, die oft biblische Stoffe paraphrasiert. Die Affinität zu der christlichen Metaerzählung macht daneben noch die Bemerkung dingfest, dass Keetenheuve „von Traurigkeit erfüllt war“ (T 103) und dass „die Traurigkeit eine Todsünde“ (T 103) sei. Der Bezug auf die Sartresche Gegenüberstellung des Faktischen und des Selbst des Menschen und die Begründung der mangelnden Kraft, das Dasein aufgrund individueller Entwürfe zu verwirklichen, durch Traurigkeit, wodurch die christliche Sündenlehre aktualisiert wird, belegen, dass der Erzähler in *Das Treibhaus* Teile des Sartreschen Existentialismus und der christlichen Metaerzählung ohne gegenseitige Abgrenzungen re-integriert. Genaugenommen zeigt sich hier die Vermischung und Entdifferenzierung der Diskurse in dem literarischen Interdiskurs. Diese Überschneidung der Diskurse hat zur Folge, dass das diskursiv Vermittelte in dem den Koeppenschen Texten innewohnenden literarischen Interdiskurs in neuen Zusammenhängen erscheint, die innerhalb der einzelnen, zu einem gewissen Grad gegen die anderen Diskurse abgegrenzten Diskurse ausgeschlossen sind.³⁹⁶ Darin zeigt sich, dass die

³⁹⁶ Jürgen Link entwirft ein Schema, in dem Philosophie und Theologie als Systeme aufgefasst sind, die ethische Macht ausüben. Er rechnet beides zu interdiskursiv dominierten Spezialdiskursen zu, die in der Tat keine

Reintegration der Diskurse in dem literarischen Interdiskurs die Grenzen der Diskurse durchlässig macht.

Eine weitere Denkfigur, die zu dem Arsenal der existentialistischen Denkfiguren gehört und in den Romanen Koeppens in verschiedenen Zusammenhängen auftaucht, ist die der Freiheit. Es soll gleich vorweggeschickt werden, dass Freiheit eines der zentralen Motive in den Koeppenschen Romanen ist, ohne dass daraus die Schlußfolgerung gezogen werden müsste, dass es sich um eine literarisierte existentialistische Variante der Freiheit handeln müsste. Auch muss berücksichtigt werden, dass die Denkfigur der Freiheit in den Texten aller Existenzphilosophen und Existentialisten eine Vorrangstelle einnimmt, jedoch von dem jeweiligen Existenzdenker mit teilweise unterschiedlichen Akzenten dargeboten wird. Schließlich ist nicht über die Tatsache hinwegzusehen, dass die Denkfigur der Freiheit auch eine der Hauptvoraussetzungen der Autonomisierung des modernen Subjektes ist, also eine Bedeutung im Kontext der Moderne hat. Das spiegelt ihre Polyvalenz wider, die es strikt verbietet, die Fülle ihrer Ausgestaltungen nur auf den existentialistischen Nenner zu bringen.

Am meisten existentialistisch geprägt ist die Auseinandersetzung mit der Problematik der Freiheit in dem Roman *Das Treibhaus*. Da kommt der Protagonist auf durchaus interessante Weise zum Schluss, dass sein anfängliches politisches Engagement, dessen Ziel es war, an dem Aufbau des neuen demokratischen und sozial gerechten Deutschland aktiv zu partizipieren, vergebens ist, weil die Mehrheit der Menschen nicht zur Freiheit imstande ist. Diese Freiheitsproblematik wird dabei auf zwei thematischen Ebenen diskutiert – einerseits fokussiert der Erzähler auf das gesellschaftliche Klima, andererseits konzentriert er sich auf die private Sphäre des Protagonisten und zeigt, inwiefern ein Zusammenhang zwischen Freiheit, Liebe und Verantwortung selbst das Zusammenleben zweier Menschen bestimmt. In dem Roman wird in einer Passage der Begriff der Freiheit im Zusammenhang mit dem Existentialismus explizit genannt.

Und was er in der Politik verlor, was ihm abgekämpft wurde und was er aufgeben mußte, das verlor er auch in der Liebe, denn Politik und Liebe, sie waren beide zu spät zu ihm gekommen, Elke liebte ihn, aber er reiste mit dem Freifahrtschein der Parlamentarier Phantom nach, dem Phantom der Freiheit, vor dem man sich fürchtete, und die man den Philosophen zu unfruchtbarer Erörterung überließ, und dem Phantom der Menschenrechte, nach denen nur gefragt wurde, wenn man Unrecht erlitt, die Probleme waren unendlich schwierig, und man konnte wohl verzagen. Keetenheuve sah sich bald wieder in die Opposition gedrängt, aber die ewige Opposition machte ihm keinen Spaß mehr, denn er fragte sich: kann ich es ändern, kann ich es besser machen, weiß ich den Weg? (T 18)

spezifischen empirischen Gegenstände als Korrelat ihres Wissen besitzen, sondern sich speziell mit Integrationen und Totalisierungen der Diskurse beschäftigen. Das kulturelle Allgemeinwissen ergibt dann den Interdiskurs, der nicht wie die Spezialdiskurse explizit geregelt und systematisiert ist und dem keine Definitionen und Widerspruchsfreiheit abgefordert werden. Link kennzeichnet den Interdiskurs bildlich als „fluktuierendes Gewimmel.“

In diese subjektivistisch perspektivierte Passage haben gleich zwei existentialistische Motive ihren Weg hineingefunden, und zwar das Motiv der Freiheit und das des Engagements. Der Protagonist zieht die Bilanz seiner politischen Laufbahn, gibt sich als freiheits- und gerechtigkeitsstrebend zu erkennen, indem er als zwei grundlegende Motive seines politischen Engagements Freiheit und Menschenrechte angibt, unterzieht jedoch mit Mitteln der Ironie seine Anfangsposition einer Revision, die durch die Konfrontation mit der Realität begründet ist. Diese hat ihm enthüllt, dass die Menschen Angst vor der Freiheit haben und dergestalt egoistisch sind, dass sie zwar auf Menschenrechte pochen, wenn ihnen Unrecht zugefügt wird, diese aber gar nicht anerkennen, wenn sie dem Anderen Unrecht zufügen wollen. Der Gedanke der Freiheit wird hiermit als eine Chimäre der Philosophen (gemeint sind zweifelsohne die Existentialisten, die den zeitgenössischen Freiheitsdiskurs am meisten beeinflusst haben) entblößt, wenn man ihn an der Realität misst.

Die zitierte Passage ist so als eine polemische Auseinandersetzung mit der Freiheitsphilosophie Jean-Paul Sartres auszulegen, teilweise lässt sich die Polemik jedoch auch auf den Freiheitsdiskurs Karl Jaspers' beziehen, der die zeitgenössische Freiheitsdiskussion auch wesentlich mitbestimmt hat. Wie in dem Textabschnitt, dessen Handlung sich in der Bonner Kantine abspielt, wird in dieser Passage, insbesondere durch die Verwendung des Adjektivs „unfruchtbar“, die Wirklichkeitsferne und Nutzlosigkeit der philosophischen Diskussion über die Freiheit offenbart und der Existentialismus damit parodiert. In den Reflexionen des Protagonisten können jedoch noch weitere Absetzungen von dem zeitgenössischen existentialistischen Diskurs betrachtet werden. Als Keetenheuve über die Kompliziertheit der praktischen Politik nachdenkt und sich die Frage stellt, ob er einen besseren Weg als seine politischen Gegner weiß, gibt er damit zu, dass selbst das Engagement nicht genügt, wenn man an den gesellschaftlichen Prozessen positiv mitwirken will. Damit reflektiert er nicht nur seine eigene Ohnmacht, sondern auch die Ohnmacht derjenigen Politiker, zu denen er in Opposition steht, und nicht zuletzt die Ohnmacht derjenigen Verfechter der Idee eines bedingungslosen Engagements, die sich zu der Position des Sartreschen Existentialismus bekennen. So ist diese Passage nicht nur an die Adresse der gesellschaftlichen Verhältnisse in der Bundesrepublik und der moralischen Unzulänglichkeiten der Menschen, sondern auch an die Adresse des Nachkriegsexistentialismus, der ein primäres Interesse an der Neuorientierung der Gesellschaft und der geistigen Wiedergeburt der Menschen hatte, ironisch und subversiv infiziert.

Dass Keetenheuve zudem als durchaus verständlich ansieht, dass man „verzagen“ kann, zeigt eine weitere polemische Auseinandersetzung mit der Freiheitsauffassung Sartres. Sartre unterscheidet bereits in seinem zentralen philosophischen Text *Das Sein und das Nichts* zwischen dem existentialistischen Begriff der Freiheit und dem „empirischen“ oder auch „volkstümlichen“ Begriff der Freiheit (Sartre 2004, S. 836). Der zweitgenannte, den Sartre ablehnt, ist mit der Fähigkeit, die gewählten Zwecke zu erreichen, identisch. Der existentialistische Freiheitsbegriff zieht dagegen den „Widrigkeitskoeffizient der Dinge“ (Sartre 2004, S. 950) gar nicht in Betracht, so dass der Mensch auch nicht „verzagen“ kann, wenn er seine Ziele nicht erreichen kann. Damit ergibt sich aus den Betrachtungen Keetenheuves die allmähliche Einsicht in die Konstruiertheit des existentialistischen Freiheitsbegriffes, was bezeugt, auf die Metaebene der Reflexion über das Verhältnis zwischen dem interdiskursiv bestimmten philosophischen Aussagesystem und dem interdiskursiv-poetischen Status der Literatur bezogen, dass Literatur, weil sie nicht von der empirischen Wirklichkeit dermaßen abstrahiert wie die Philosophie, die Diskurse problematisieren kann.

Konzentriert man sich weiter darauf, welche Implikationen die existentialistische Leitmotivik in dem Roman *Das Treibhaus* hat, so kommt man auf die Passage, in der der Erzähler durch die Perspektive Keetenheuves erneut über die Vergeblichkeit des politischen Engagements Keetenheuves und in Anknüpfung daran rückblickend über die verkrachte Existenz von dessen nun toten Frau berichtet.

Kurz waren die Umarmungen zwischen den Zügen, und er eilte wieder auf Wanderschaft, ein törichter Ritter gegen die Macht, die so versippt war mit den alten Urmächten, daß sie über den Ritter lachen konnte, der gegen sie anging, und manchmal stellte sie ihm, fast aus Freundlichkeit, um seinem Eifer ein Ziel zu bieten, eine Windmühle in den Weg, gut genug für den altmodischen Don Quichotte, und Elke fiel zu Hause der Hölle in den Schoß, der Hölle des Alleinseins, der Hölle der Langeweile, der Hölle der Interesselosigkeit, der Hölle täglicher Filmbesuche, wo der Teufel einem in molliger Dunkelheit das Leben gegen ein Pseudoleben tauscht, die Seele von Schatten vertreiben will, der Hölle der Leere, der Hölle einer qualvoll empfundenen Ewigkeit, der Hölle des bloßen vegetativen Daseins, das gerade noch die Pflanzen ertragen können, ohne den Himmel zu verlieren. (T 19)

Diese Passage illustriert, wie Keetenheuve im Verantwortungsbewusstsein gegenüber den Menschen sich auf politische Aktivitäten einlässt, die im Endeffekt nicht zu der Verbesserung der gesellschaftlichen Lage in der Bundesrepublik beitragen, weil hier alles auf die Restauration der alten Ordnung hinläuft.

Dies wird in dem Text sehr suggestiv umschrieben, indem die neue politische Repräsentation durch die Angabe, dass sie sich „mit den alten Urmächten versippt“ (T 19) beinahe dämonisiert wird. Keetenheuve selbst betrachtet seinen politischen Eifer nun mit ironischer Distanziertheit, die jedoch die Tragik seiner vergeblichen „Anwaltschaft gegen die

Macht“ keineswegs leugnet. Durch die Allusion auf Don Quichotte, dessen Figur zudem mit dem Gebrauch des Adjektivs „altmodisch“ etwas Obsoletes zugeschrieben wird, trifft der Erzähler die Wirklichkeitsferne der politischen Handlungen Keetenheuves. Für die Wirklichkeitsferne der Politikauffassung Keetenheuves als öffentlicher Auftritt gegen die Macht stehen weiter das Adjektiv „töricht“ und das metaphorisch verwendete Bild der Windmühle, mit dem auf den chimärischen Charakter des Engagements Keetenheuves verwiesen wird. Der erste Teil der erlebten Rede lässt sich so interpretieren, dass Keetenheuve, der in der Bundesrepublik wirklich demokratische Regeln inthronisieren wollte, schon in dem Moment seines Antritts in das politische Amt besiegt war, weshalb sein Engagement gegen die Macht nur noch ein Als-ob-Engagement ist, denn Politik fällt letzten Endes mit Macht zusammen, so dass es absurd ist, vom politischen Amt wegen gegen die Macht zu kämpfen. Damit wird angedeutet, dass die Situation eines Menschen, der sich für die Veränderungen der Gesellschaft und der Politik einsetzen möchte, durch sein Umfeld, das wesentlich von dem Willen zur Macht beherrscht wird, determiniert ist. Der Gedanke der absoluten Freiheit wird so als bloß hypothetisch entlarvt³⁹⁷ und die Sartresche Theorie der Freiheit in ihrer Abstraktheit demaskiert.

Verfolgt man den zitierten Textabschnitt weiter, so sieht man, dass darin über die Trostlosigkeit der Existenz der Frau Keetenheuves berichtet wird. Es wird zu diesem Zwecke das Bild der Hölle paraphrasiert, die die Form der einzelnen Existenzphänomene annimmt, welche als negativ zu deuten sind. Alleinsein, Langeweile,³⁹⁸ Interesselosigkeit sind allesamt Phänomene, die in dem existentialistischen Diskurs erörtert werden, weil sie einen unmittelbaren Bezug zu der Existenz haben und die negativen Aspekte der Lage des Menschen in der Welt beschreiben – sie werden z. B. in Sartres Roman *Der Ekel* thematisiert. Man kann sagen, dass sie das Fundament für das existentialistische Nachdenken über die *conditio humana* bilden. Die Beschreibung der *conditio humana* ist ein wesentliches Element der Poetik des Existentialismus. Einen Bezug auf die Philosophie Kierkegaards lässt die Erwähnung der täglichen Filmbesuche Elkes erkennen, die eine Chiffre für die geistige Leere

³⁹⁷ Zu einem ähnlichen, durch das Reale eingeschränkten Freiheitsbegriff, gelangt ebenso Wolfgang Koeppens Zeitgenosse Alfred Andersch. Auch er sieht den Menschen „in das Spannungsfeld natürlicher Eigenschaften“ (Koberstein 1996, S. 192) gestellt und nimmt die Existenz einer metaphysischen Gewalt an, was für Sartre nicht in Frage kommt.

³⁹⁸ Gleichgültigkeit und Langeweile sind zentrale Motive der Literatur des Absurden. Unter den Zeitgenossen Koeppens findet man ihre Darstellung z. B. in dem Roman *Und sagte kein einziges Wort* Heinrich Bölls: „Alles, was ich beginne, kommt mir gleichgültig, langweilig und belanglos vor. [...] Gleichgültig war ich gegen die verschiedenen Berufe, in denen ich mich versuchte. Ich konnte den Ernst nicht aufbringen, den man zu einem richtigen Beruf braucht.“ (Dücker, Burckhard: *Wolfgang Hildesheimer und die deutsche Literatur des Absurden*, Verlag Schaeuble, 1976, S. 27)

der Zeit ist. Die Filmproduktion als ein wesentlicher kultureller Bereich der materiell orientierten Wohlstandsgesellschaft, zu der Westdeutschland nach dem Zweiten Weltkrieg übergegangen ist, wird hier als eine Sphäre bloßgestellt, die Lebensinhalte präfabriziert und den Menschen von seinem Selbst und dem wirklichen Leben entfremdet. Elke erscheint vor dieser Folie als eine Figur, die in der von der Kulturindustrie hervorgebrachten „ästhetischen Existenz“ versunken ist. Dadurch werden Kierkegaards Gedanken re-historiziert (vgl. Hofmann 2006, S. 210), d. h. auf die deutsche Nachkriegszeit bezogen, wo die Selbstflucht zu einer Lebensweise der meisten Leute wurde (Hoffmann 2006, S. 210). Die „mollige Dunkelheit“ der Kinosäle suggeriert das bloß körperlich Angenehme, dem es an jedweder geistiger Bestimmung fehlt.

Die Vorstellung der Vertreibung der Seele von dem Schatten ist ein Hinweis auf die Selbstflucht, die, wenn man auf Kierkegaard Rekurs nimmt, eine Form der menschlichen Verzweiflung ist. Alles in allem entlarvt sich die Existenz Elkes als Verfehlung der Selbstannahme, woraus sich die „Leere“ ergibt, in der es keine Zeit mehr gibt, die man zu der Realisation seiner Entwürfe benötigt. Statt sich in der Zeitlichkeit zu verwirklichen, verfällt Elke der „Ewigkeit“, die sie zwar als „qualvoll“ empfindet, ihr jedoch nicht zu entkommen vermag, weil es kein Wohin gibt, denn ein solches Wohin würde Selbstannahme und Zielsetzungen voraussetzen. Damit wird die Existenz Elkes auf das „vegetative Dasein“ reduziert und verliert dadurch menschliche Charakteristika. Die Darstellung der Regression Elkes entspricht der Betrachtung Sartres, dass der Mensch sich von dem Ding dadurch unterscheidet, dass er sich in der Welt engagiert und mit den darin befindlichen Dingen irgendwelche Intentionen verbindet. Elkes Existenz verliert infolge der fehlenden Intentionen jegliche Vertikalität und degradiert zu einem Dahinvegetieren im Horizontalen der monoton ablaufenden Tage. Es zeigt sich deutlich, dass Elke zu der existentiellen Freiheit nicht zu gelangen imstande ist, deren untrennbare Voraussetzung die Selbstwerdung ist.

Der Roman *Das Treibhaus* enthält zahlreiche Passagen, in denen das existenzielle Versagen Elkes thematisiert wird. Elke verfällt immer mehr der Verzweiflung, die nach Kierkegaard Produkt des Selbstverlustes ist. Mit dem Selbstverlust geht bei Elke der Freiheitsverlust einher, der sich in ihrer Angst vor denjenigen Attributen der Existenz äußert, die mit dem Selbstentwerfen des Individuums zusammenhängen. Sie fängt an zu trinken und sucht in den homoerotischen Beziehungen Zuflucht vor der Notwendigkeit, die Mühe des Existierens auf sich nehmen zu müssen. Wiederum wird derjenige Aspekt der Psyche Elkes betont, der in einer Suche nach dem bloß Sinnlichen besteht: „[...] sie kam in die Arme der Tribade, da war Wärme, da war Vergessen, da war Schutz vor der Weite, Schutz vor der

Sonne, Schutz vor der Ewigkeit, da werden einfache Worte gesprochen, keine Abstrakta geredet, da war nicht die entsetzliche, die bedrückende, fließende, springende, sprudelnde, nie zu fassende Intellektualität.“ (T 19-20) Es wird deutlich gemacht, dass Elke durch Alkoholkonsum und Beziehungen zu Frauen der Freiheit und der Bestimmung des Lebens durch den Intellekt³⁹⁹ zu entgehen sucht: damit wird „Männlichkeit“ (Intellekt) und „Weiblichkeit“ (Trieb) symbolisch integriert. Der Verengung des Lebensraumes Elkes entspricht der Umstand, dass für sie die Sonne, im französischen Denken traditionell das Sinnbild der Freiheit, schwarz wird: „Die Sonne? Eine Täuschung,“ sagte sich Elke, „das Licht ist schwarz.“ (T 19) Die schwarze Farbe ist auch das Symbol der Melancholie, deren Hauptmerkmal die mangelnde Tatkraft ist. Kierkegaard hat Melancholie unter dem Aspekt der Schwermut thematisiert und sie aus dem Versinken in der ästhetischen Existenz erklärt.

Die Repräsentation des existentiellen Scheiterns Elkes mit allen darin enthaltenen Ängsten hat auch eine metaphysische Dimension. Auch wenn Elke sich selbst und den Weltbezug verliert, so verliert sie nicht ganz den Transzendenzbezug, indem sie wenigstens an einen bösen Gott glaubt. In dieser Sicht handelt es sich um eine Form des Restes des Glaubens, in dem Gott wenigstens nur noch als ein böser Demiurg⁴⁰⁰ gesehen wird, so dass das Nichts nicht omnipräsent und allmächtig wird. Nun lässt der Erzähler durch die Perspektive Keetenheuves anklingen, dass auch solch ein pervertierter Glaube für das Individuum im gewissen Sinne zu einem Orientierungspunkt werden kann, weshalb es besser ist als die totale Glaubenslosigkeit: „Es ist kein Gott da,“ sagte Keetenheuve, und er nahm ihr den letzten Trost, den Glauben an einen blutigen Götzen.“ (T 21) Damit wird der eindeutig atheistischen Position Sartres widersprochen, die jeglichen metaphysischen Bezug ausschließt (Koberstein 1996, S. 185). Keetenheuve kommt nach dem Tod seiner Frau zu dem Schluss, durch seine ausschließliche Aktivität für die Öffentlichkeit sowie seinen Atheismus das Missglücken ihrer Existenz verursacht zu haben:

Er ließ sie fallen. Ihm war ein Mensch überantwortet, und er ließ ihn fallen. Er reiste den Gespinsten nach, rang in den Ausschüssen um nebelhafte Menschenrechte, die nicht erkämpft wurden, es war ganz überflüssig, daß er in den Ausschüssen agierte, er würde für niemand etwas erreichen, aber er reiste hin und ließ Elke, das einzige Wesen, das ihm anvertraut, das seine Aufgabe war, in Verzweiflung verfallen. (T 21)

Aus der erlebten Rede Keetenheuves lässt sich ein Anerkennen der Schuld rekonstruieren, das Jaspersche Konnotationen hat. Unter den Existenzphilosophen war Jaspers einer, der die

³⁹⁹ Tatsächlich stellt der Roman *Das Treibhaus* an der Figur Keetenheuves die Zerstörung der Sinnbezüge durch das Denken dar. Dieses Motiv ist dabei mit dem existentialistischen Diskurs inkomensurabel, denn der existentialistische Diskurs hat zwar dem menschlichen Bewusstsein Vorrang eingeräumt, jedoch eher im Sinne der Intentionalität als im Sinne eines uferlosen Intellektualismus, wie er bei Keetenheuve feststellbar ist.

⁴⁰⁰ Diese Sichtweise Gottes war typisch für den zeitgenössischen Nihilismus-Diskurs – man findet sie z. B. bei Arno Schmidt oder Friedrich Dürrenmatt.

Rolle der Kommunikation zwischen zwei Subjekten und die Verantwortung des Menschen gegenüber seinem Lebenspartner betonte. In dem Roman *Das Treibhaus* wird jedoch nicht nur diese persönliche Schuld thematisiert, sondern auch noch eine Schuld, deren Träger der Zeitgeist ist. Elke geht im wahrsten Sinne des Wortes an der metaphysischen Obdachlosigkeit zugrunde, mit der sich die Krisenlage des zwanzigsten Jahrhunderts beschreiben lässt. Im weiteren Textabschnitt erfolgt ein düsteres Bild des Universums, so wie es das moderne Subjekt wahrnimmt, dem die Gewissheit des Glaubens und damit der Grund zum Leben genommen wurden.

Aber eigentlich hatte sie die Verlassenheit erstickt, eine Ahnung von Ewigkeit und Nichtewigkeit, das All, so endlich und so unendlich, das All in seinem schwarzen Licht, mit seinem schwarzen unbegreiflichen Himmel jenseits aller Sterne. (T 22)

Was an der zitierten auktorial gefärbten erlebten Rede auffällt, ist das Nebeneinanderstellen von Wörtern mit einer entgegengesetzten Bedeutung. Eine solche Verbindung von Opposita kann in dem Text sowohl eine semantische wie auch eine poetische Funktion, die jedoch auch eine spezifische Erkenntnis bedeutet, haben.

Das Erleben der Ewigkeit als der ewigen Immergleichheit kennzeichnet einen Zustand des Subjektes, der dem Gefühl der Sinnlosigkeit der Existenz entspringt. Dieses Gefühl hängt damit zusammen, dass der moderne Mensch nicht mehr religiös bestimmt ist, weshalb er auch seinem Leben keinen über das rein Individuelle hinausgehenden Wert beimessen kann. So verliert er den Zugang zu der Ewigkeit im religiösen Sinne, was bei ihm die „Ahnung von Nichtewigkeit“, also die Bewusstwerdung seiner totalen Sterblichkeit produziert. Im gleichen Sinne lässt sich die Verbindung der Adjektive „endlich“ und „unendlich“ deuten. Das säkularisierte Individuum erlebt sich selbst als endlich, wobei dem Nichts, durch das es mit seiner Endlichkeit konfrontiert wird, nahezu ein Status der Absolutheit verliehen wird, indem es als etwas gesehen wird, was überall ist, keinen Anfang und kein Ende hat. Es ist deshalb mit einem indifferenten Prinzip gleichzusetzen, dem die menschliche Existenz total gleichgültig ist, weshalb das Leben des Menschen des Sinnes und jeglicher Teleologie verlustig geht.

Der Koppelung von Ewigkeit und Nichtewigkeit, Endlichkeit und Unendlichkeit kann jedoch auch ein poetisches Konzept zugrunde liegen, dessen Anliegen es ist zum Ausdruck zu bringen, dass der moderne Mensch keinen Schlüssel zu seiner Stellung im Universum mehr hat. Das Bild des „schwarzen Himmels jenseits aller Sterne“ ist ein Kennzeichen der Erkenntnissituation der Epoche der Moderne, in der die Existenz Gottes hinterfragt worden ist, diese jedoch durch kein zuverlässiges Wissen über das Verhältnis zwischen dem

Individuum und dem Weltall abgelöst worden ist. In dem epistemologischen Chaos der Moderne ist es letzten Endes egal, ob man Ewigkeit oder Nichtewigkeit, das Endliche oder das Unendliche postuliert – es kommt auf dasselbe hinaus, denn niemand kann sich über diese Begriffe Klarheit verschaffen, die den Status objektiver Wahrheit beanspruchen könnte.

Gefühle der Sinnlosigkeit wurden in dem existentialistischen Diskurs Sartres und Camus` häufig beschrieben. Bei Camus wurden sie unter dem Begriff des Absurden zusammengefasst. Sowohl Sartre als auch Camus gingen von der Vorstellung der Absurdität der menschlichen Existenz aus, die auch in ihren literarischen Texten dargestellt wird. Auf Koeppen bezogen, wird das Gefühl der Sinnlosigkeit am geradlinigsten in dem Erzählfragment *Jugend* verarbeitet, dessen Ende, wo der Abschied des Protagonisten von seiner sterbenden Mutter im Bilde festgehalten wird. Die Passagen, die den letzten Spaziergang der Mutter schildern, werden für den Erzähler zum Spielraum für seine Reflexionen über den Sinn der Existenz und den Tod. Im Vordergrund steht der Wunsch der Mutter, dass der Protagonist ihrer nun zu Ende gehenden Existenz einen Sinn gibt: „[...] und sie erwartet das von mir, die Hilfe zum Sterben, eine Sinnggebung nur, ihr Leben, das am Ende ist, soll einen Sinn bekommen, den sie verstehen könnte.“ (J 145) Der Begriff des Sinns, der in dem zitierten Textabschnitt dreimal verwendet wird, ist ein Begriff, der dem existentialistischen Diskurs entnommen worden ist. Um ihn aber noch genauer zu bestimmen, so darf man seine Nähe zu dem Denken des Absurden nicht unerwähnt lassen, denn die Erfahrung der Sinnlosigkeit kann sich nur aus dem anfänglichen Sinnanspruch ergeben.

Das Denken des Absurden reagiert auf das Sinndefizit, das nur dann festgestellt werden kann, wenn man eine Sinnggebung fordert. Dass der Protagonist der Mutter „nichts“ sagt oder „unsinnig“ (J 145) redet – der Erzähler deutet durch die Zulassung beider Möglichkeiten an, dass unsinniges Reden mit dem Schweigen identisch ist – zeugt davon, dass er auf die Frage nach dem Sinn keine Antwort weiß, was der Ich-Erzähler bildlich damit umschreibt, dass er „umher wie in die Enge getrieben blickte“ (J 145). Der Wechsel der Ich-Perspektive zu der Er-Form deutet darüber hinaus eine Spaltung an, die es in der Literatur des Absurden auch als Motiv gibt: „[...] er schwieg, von der Brücke hinunter zum schmutzigen Eis des Ryckgrabens, stellte mit erregten Gesten etwas dar, was meiner Empfindung völlig widersprach.“ (J 146) Die äußere Kommunikation, das Bedürfnis der Er-Figur, die Mutter mit irgendeiner Antwort zufriedenzustellen, wird von dem Ich-Erzähler, der als Beobachter im Hintergrund bleibt, der Unaufrichtigkeit bezichtigt, die die Ersatzantworten auf Fragen, auf die es keine Antworten gibt, darstellen. Der im Hintergrund verbleibende Ich-Erzähler scheint die Hoffnung darauf

verloren zu haben, dass es möglich ist, die wahren Empfindungen zu artikulieren. So wird am Ende des Fragments *Jugend* schließlich die Artikulierbarkeit der Welt in Frage gestellt.

Die Romane Wolfgang Koeppens bestimmt das Motiv der Sinnlosigkeit, die vor allem in *Das Treibhaus* als unüberwindbar dargestellt wird. Die Vergeblichkeit des Handelns Keetenheuves, die Aussichtslosigkeit, in der Atmosphäre Nachkriegswestdeutschlands etwas Positives zustandezubringen, das Scheitern seiner Entwürfe an der Macht der Gewohnheit, verleiht dieser Figur den philosophischen Tiefsinn des absurden Helden: „Keetenheuves Zeit lief ab. Sie verrann phosphoreszierend, wie zu sehen war, und sinnlos, was weniger zutage trat.“ (T 24) Dieser Tiefsinn wird umso markanter, als das Scheitern Keetenheuves nicht nur von dem sozialen Kontext, sondern gleichfalls von seiner absurden Existenzsicht herrührt. Von der absurden Weltsicht ist zum Beispiel die folgende Empfindung Keetenheuves geprägt: „[...] da schien es ihm, als könne er nicht lieben und nicht hassen, und alles war nur eine geile Fummelei, ein Betasten von Oberflächen.“ (T 11) Hier resultiert das Gefühl des Absurden aus dem Tod Elkes, aus dem Aufeinandertreffen des Sinnanspruchs und der Sinnverweigerung, die darin besteht, dass man nicht vermitteln kann, ob es eine Existenz nach dem Tode gibt oder nicht, beziehungsweise was für eine Form sie hat.

Die Kontinuität der absurden Weltsicht zeigt sich jedoch auch in den Rückblenden des Protagonisten: „Immer fiel ihm Komisches ein. In der Schule hatte er, statt dem Lehrer zuzuhören, an Lächerliches gedacht, in den Ausschüssen, im Plenum sah er die würdigen Kollegen wie Clowns in der Manege agieren, und selbst in Lebensgefahr war ihm das immer auch Groteske der Situation nicht entgangen.“ (T 8) Das Existenzgefühl des Grotesken hängt bei Keetenheuve mit der Einsicht in die Sinnlosigkeit der Alltagslogik zusammen. Keetenheuve konfrontiert die Alltagslogik durch die Einnahme der Distanz des Beobachters mit der Logik des kulturell Andersartigen, das er in der Poesie verkörpert sieht. In der satirisch gefärbten (Bonn wird als „die Hauptstadt der Kleinstadt“ bezeichnet, wodurch auf die allgemeine Sachlage Deutschlands angespielt wird) Beschreibung des Agierens der Politiker in Bonn wird ihrem Machtwillen die poetische Subjektivität entgegengestellt, die sich durch die Abweisung der Machtversuchung jedem Normalisierungszwang entzieht.

[...] sie hatten am Gesetz gearbeitet, in ihrem Wahlkreis gesprochen, sie wollten oben bleiben, an der Macht bleiben, beim Geld bleiben, sie strebten der Hauptstadt zu, der Hauptstadt der Kleinstadt, über die sie witzelten, und sie begriffen nicht das Wort des Dichters, daß die innerste Hauptstadt jedes Reiches nicht hinter Erdwällen liegt und sich nicht erstürmen läßt. (T 35)

Das Gefühl des Grotesken ist bei Keetenheuve also von den gesamtgesellschaftlichen Konstellationen abhängig, an denen er Kritik übt. Im Sinne dieser Kritik kommt ihm das Wort „Witwer“ wie ein „schaurig komisches Wort“ (T 9) vor, was ein Indikator seiner Abneigung

gegen die bürgerliche Existenzweise ist. Das Groteske beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Gefühle des Protagonisten, sondern dient auch als künstlerisches Darstellungsmittel dazu, die Lächerlichkeit der bürgerlichen Lebensweise zu exponieren. Eine durchaus groteske Wirkung wird mit der Figur Herrn Possehls erzielt, der nach dem Tode seiner Frau durch seinen Kleidungsstil und die Accessoires zu einer „lebendigen Allegorie der Treue über den Tod hinaus“ (T 9) wird, wodurch er die Achtung seiner Umwelt gewinnt.⁴⁰¹

Ein zentrales Thema der Literatur des Absurden ist die Unveränderlichkeit der Existenz.⁴⁰² Das Gefühl der Unveränderlichkeit der Existenz, vor allem ihrer sozialen Dimension, ist auch für die Koeppenschen Protagonisten typisch. Aus der Unveränderlichkeit der Existenz erklärt Keetenheuve sein Versagen sowohl in der Politik wie auch in der Ehe: „Er bewältigte das Dasein nicht, wer tat das schon, Dummköpfe [...]“ (T 11) Die Aussagen Keetenheuves, in deren Mittelpunkt das Sprechen über die Sinnlosigkeit der Existenz steht, haben oft einen verallgemeinernden Charakter, so dass der Eindruck entsteht, dass sie von überindividueller Geltung sind. Damit wird ein Grad der Auktorialität erreicht, der es erlaubt, Keetenheuve als Träger einer Ideologie auszuweisen, wie ideologiekritisch er sich auf der anderen Seite auch kundgibt. Dieses „Ideologische“, das sich als eine Art verallgemeinernde Rede äußert, ist in allen Romanen Koeppens feststellbar. Es fließt meistens in die Reden und Reflexionen der Protagonisten ein, was die Distanz zwischen ihnen und dem impliziten Autor abschafft, nicht weniger aber auch die Distanz zwischen dem literarischen und dem philosophischen Text. Man kann im Sinne Links von der „elementaren Literatur“⁴⁰³ sprechen, die vor allem in denjenigen Teilen der Koeppenschen Romane nachweisbar ist, wo etwas gedacht, gesagt oder gefühlt wird – anders gesagt auf denjenigen Textebenen, die der Integration der Diskurse dienen und interdiskursiv anmuten.

Das Gefühl der Absurdität kann dann als elementare Ideologie verstanden werden, als eine Teilmenge des Interdiskurses, die ideologische Effekte produziert. Wenn man nun fragt, welche ästhetischen Effekte die in den Romanen Wolfgang Koeppens festgehaltene Erkenntnis des Absurden hat, muss man nach Zitaten suchen, in denen das Absurde explizit benannt wird, und der Weise nachgehen, mit welchen spezifischen poetischen Mitteln diese Benennung verwirklicht wird. Man findet ein solches Zitat in *Das Treibhaus*: „Er trat wieder in das unzwieltichtige, das reine Neonlicht des Ganges hinaus, und die Sinnlosigkeit seines

⁴⁰¹ Ähnliche groteske Darstellungsformen findet man in dem Roman *Die Mauer schwankt*, der in einer Kleinstadt mit streng festgelegten Ritualen spielt, deren Beschreibung mit dem gesellschaftskritischen Ziel einsetzt, die grundsätzliche Orientierung der Bürger nach den Maßstäben ihrer sozialen Umwelt zu zeigen.

⁴⁰² Dieses Thema durchzieht die Werke Wolfgang Hildesheimers.

⁴⁰³ Link, Jürgen: *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*, Wilhelm Fink Verlag, München 1983, S. 9-10.

Tuns war ihm klar. Ein trüber Fleck auf dieser schönen klaren Sinnlosigkeit waren irgendwo Menschen, die auf die Entscheidung des Falles warteten.“ (T 99) In dieser Passage lässt sich die semantische Ebene von der ästhetischen nicht trennen.

Das Gefühl der Sinnlosigkeit des Tuns wird hier nicht nur gedanklich, sondern auch bildlich vermittelt. Durch die Verwendung der Adjektive „schön“ und „klar“ wird die Sinnlosigkeit in ein ästhetisches Objekt verwandelt. Die Vorstellung des „trüben Fleckes“ vergegenständlicht sie weiter. Das Schöne und Klare an der Sinnlosigkeit scheint zudem eine Parallele in dem „reinen Neonlicht des Ganges“ zu haben. So werden Gedankenprozesse und die abgebildeten Wirklichkeiten der realen, materiellen Welt parallelisiert. Das verleiht dem Gefühl der Sinnlosigkeit des Protagonisten einen magischen Eindruck. Alles in allem wird die Sinnlosigkeit als etwas gezeigt, was man positiv erleben kann. Geht man in dem Text etwas rückwärts, so stößt man auf eine Beschreibung des Hauses, in dem Keetenheuve die Sinnlosigkeit seines Tuns einfällt. Es ist augenfällig, dass das Haus auf Keetenheuve durchaus eine positive Wirkung ausübt: „Der Gang war geisterhaft, unwirklich und angenehm, und die gekühlte Luft aus einer Klimanlage berieselte ihn freundlich.“ (T 98)

Auch wenn sich um das Gebäude des amerikanischen Kommissariats handelt, deren Mitarbeiter Keetenheuve als „Bakterien“ (T 98) vorkommen, die diesen Körper „kräftigten und schwächten“ (T 98) – die doppelte Perspektive von „kräftigen“ und „schwächen“ lässt sich im Sinne der Dialektik des Aufbaus und Abbaus deuten, wodurch die Sinnlosigkeit der Arbeiten, die von den Mitarbeitern des amerikanischen Kommissariats verrichtet werden, konstatiert wird, fühlt sich Keetenheuve hier wohl, wozu vor allem, wie es dem zitierten Textabschnitt zu entnehmen ist, die technischen Anlagen des Hauses beitragen. Die Erkenntnis der Sinnlosigkeit, Ästhetisierung der Sinnlosigkeit sowie die Registrierung des leiblichen wie auch seelischen Wohls in mitten der technischen Welt werden da in einen Zusammenhang gesetzt, der die Ideologie Keetenheuves, die sich an anderen Stellen in dem Roman als Ablehnung der technischen Welt artikuliert, für einige Momente ausschaltet.

Das Gefühl des Absurden vermischt sich in dieser Szene mit der Behexung durch die moderne Technik, deren den Einflüssen der Künste und Magie nahestehendes Verzauberungspotential Heidegger erkannte, und wird als etwas vorgeführt, dass dem ästhetischen Ich des Protagonisten entsprechend ist. Das glückhafte Erleben des Absurden erweist sich als eine Art Manifestation der ästhetischen Existenzweise, durch die das Gemüt Keetenheuves depolitisiert und im gewissen Sinne auch dehumanisiert wird, wie sich an einer anderen, durch Selbstironie des Protagonisten gekennzeichneten Stelle im Roman zeigt: „Es ist ein Witz, daß ich der Regierung nicht angehöre; es wäre meine Regierung – exiliert von

der Nation, exiliert vom Natürlichen, exiliert vom Menschlichen (doch träumte er von der Menschen Brüderschaft).“ (T 85) Die Regierungsviertel und die Lebensweisen der Regierungmitglieder scheinen eine Art Zufluchtsort für das sich ästhetisch erlebende Subjekt zu verkörpern, das sich der Kontingenz und der Auflösung in der anonymen Masse entziehen und dadurch seine ästhetische Subjektivität retten möchte.

In diesem imaginären Rückzug Keetenheuves aus der Sphäre des Allgemeinen und Naturwüchsigen, die als das Faktische, das Subjekt Auslöschende, empfunden wird, ist jedoch auch Gesellschaftskritik enthalten. Das ästhetisch angehauchte Erleben des Absurden ermöglicht Keetenheuve eine Abstandnahme von der Verstricktheit in täglichen Geschäften und in der biologischen Sexualität, sowie eine kritische Überprüfung der Existenzweisen in Nachkriegswestdeutschland, die sehr von diesen beiden Domänen der faktischen Existenz bestimmt werden, wie die der Konstatierung des Sinnlosen unmittelbar folgende Szene des Geschehens in der Dachkantine bezeugt, die oben beschrieben ist. Im Grunde genommen distanziert sich Keetenheuve von dem rationalistisch-technischen Zeitgeist der 1950er Jahre, doch scheinen nicht alle seine Beobachtungen des Modernen dem technischen Zug der Moderne gegenüber kritisch zu sein – sie zeigen vielmehr eine Synthese des kritischen Bewusstseins und einer Einstellung, in der die Moderne auch positive Konnotationen erhält, indem sie durch die Abkoppelung von der Natur die Sphären der Freiheit des Subjektes, also die Autonomisierung von allen jenseits des Individuellen liegenden Urkräften, erweitert. Das Absurde kann vor dieser Folie als eine Möglichkeit betrachtet werden, sich in gewissen Momenten über die sozialen und kollektiven Zwänge hinwegzusetzen, und sich den subtilen Gefühlen und Gedanken zuzuwenden, die die subjektive Erfahrung der individuellen Person ausmachen. So unter dem Erlebnis des Absurden beginnt sich Keetenheuve mit der Existenz seiner Frau auseinanderzusetzen und den Wert der privaten Sphäre einzuschätzen.

Die Erkenntnis des Absurden dient also dem Individuellen, dem Anders-Sein und der Einsicht in die Normalisierungsmächte des Kollektiven. In diesem Sinne wird sie auch von Albert Camus dargestellt, der das Absurde als verschiedene Arten der Entfremdung, u. a. als Entfremdung von dem Alltag und von der sozialen Wirklichkeit, zeigt. Wenn in dem Roman *Das Treibhaus* der Gang im Gebäude des Hohen Kommissariats Keetenheuve als „geisterhaft“ und „unwirklich“ erscheint, deutet sich hier das Erlebnis des Absurden als Ablösung von der Wirklichkeit an. Keetenheuve erlebt weiter eine Entfremdung von sich selbst, die man mit Camus als „Kluft zwischen der Gewißheit meiner Existenz und dem Inhalt, den ich dieser Existenz zu geben suche“ (Hoffmann 2006, S. 7) bezeichnen kann. Die Schilderungen dieser Entfremdung durchziehen die ganze Romanhandlung und gipfeln in Keetenheuves

Selbstmord, der eine der aus dem Erlebnis des Absurden zu ziehenden Konsequenzen darstellt. Mit der Entfremdung Keetenheuves von sich selbst geht die Entfremdung von dem Dasein einher.

Die Entfremdung von dem Dasein erzeugt in Keetenheuves Denken ein Gefühl einer sich in seinem Schädel ausdehnenden Leere, die zu einem Symbol des mit dem „reinsten Nichts“ (T 42) gefüllten Ballons transformiert wird. Dieses Bild des Ballons ist offensichtlich eine Chiffre für den epistemologischen Verlust der Moderne. Keetenheuves Empfindung, an die Grenze des Erkennbaren und Mitteilbaren zu gelangen, die starke Eingebung einer bevorstehenden Deutung, die letztlich nicht stattfindet, weil Keetenheuve „feige“ (T 42) ist, zu fragen, zu hören, zu sehen, um dann als Cassandra Wahrheit zu verkünden – man liest, dass er „sich fest an sich klammerte“ (T 42), was für ein Sichverschließen des modernen Individuums in seinem eigenen Verstand und damit für den Transzendenzverlust spricht – ist eine Analogie der Bachmannschen Schilderung des Absurden, die in der Erzählung *Das dreißigste Jahr* zu finden ist. Nun wird in *Das Treibhaus* der metaphysische Wissensdrang Keetenheuves mit Hilfe des Bildes des aufsteigenden Ballons veranschaulicht – die ausbleibende Offenbarung und der Rückzug Keetenheuves in die Schranken seiner Ratio wird in der Bildlichkeit des abstürzenden Ballons dargestellt.

Wie man also sieht, bedient sich der Erzähler in *Das Treibhaus* zur Abbildung der Problematik des Absurden einer sehr reichen metaphorischen Sprache, die unterschiedlich von dem eher sachlichen, realitätsnahen Stil der fiktionalen Texte Albert Camus' ist. Die unüberwindbare Distanz zu dem Dasein, zu sich selbst und zu anderen Menschen hat bei Keetenheuve zur Folge, dass er sich der Beobachtung der anderen ausgesetzt fühlt, und seine Aufmerksamkeit bezieht sich auch des öfteren, ohne dass er dies wollte, auf die ekelhafte Präsenz des eigenen Körpers. Zu dem Motiv des Absurden, das in *Das Treibhaus* auszumachen ist, gesellen sich Bilder aus unterschiedlichen Bereichen des kulturellen Systems, wobei eine zentrale Stellung der christlichen Metaphorik gebührt, ganz ungeachtet der Tatsache, dass die christliche Religion als historisch schon überholt gefasst wird und man von Keetenheuve erfährt, dass er „ungläubig“ (T 27) ist.

Bilder der Sinnlosigkeit des Daseins finden sich häufig in *Tauben im Gras*, wo sie sich auf die chaotische Situation der Nachkriegsjahre beziehen, die durch Beschreibungen des Trümmeraufräumens und des neuen Aufbaus sowie des täglichen Kampfes der Menschen ums Überleben vergegenwärtigt wird. Das Unheimliche dieser Schilderungen liegt darin, dass die Bemühung der Kriegsversehrten ums Weiterleben von dem Erzähler im Grunde genommen als etwas Sinnloses wahrgenommen wird. Ein typisches Signal dieser Sicht ist z. B. die

Aussage, dass die Flüchtlinge ihr Leben gerettet hatten, „ein nutzloses Dasein“ (TG 26). Den Eindruck eines Aufbaus, von dem man sich keine positive Zukunft erhoffen kann, verstärkt eine Reihung von Verben, die die übereilten Nachkriegsaktivitäten veranschaulicht, an deren Ende die Konstatierung des Todes der Handelnden steht: „Sie waren wieder zu Hause, reihten sich ein, rieben sich aneinander, übervorteilten einander, handelten, schufen, bauten, gründeten, zeugten, saßen in der alten Kneipe, atmeten den vertrauten Brodem, beobachteten das Revier, den Paarungsplatz, den Nachwuchs der Asphaltgassen, Gelächter und Zank und das Radio der Nachbarn, sie starben im Städtischen Krankenhaus, wurden vom Bestattungsamt hinausgefahren, lagen auf dem Friedhof an der Ost-Süd-Kreuzung, von Straßenbahnen umbimmelt, benzindunstumschwelt, glücklich in der Heimat.“ (TG 26-27)

Bei näherer Betrachtung dieser unfokalisierten Passage stellt sich heraus, dass der Erzähler die Entwicklung in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit skeptisch betrachtet. Er nimmt an dem Leben der nach Deutschland zurückgekehrten Deutschen dessen Sorgecharakter wahr, der es auf ein vegetatives Niveau der Fortpflanzung, der Arbeit und des Genusses herabsetzt. In der Passage gibt es weitere Hinweise auf das Sterben und den Tod, die am Ende dieses „sinnlosen“ Zyklus stehen. Die Enge und fehlende geistige Perspektive der Verhältnisse in Nachkriegswestdeutschland wird durch die Substantive „Revier“ und „Paarungsplatz“ versinnbildlicht, die für ein alltägliches, auf die Sinn- und Geistes horizonte keineswegs ausgerichtetes Dasein stehen. Als „nutzlos“ (TG 27) und „seiner Bestimmung beraubt“ (TG 27) sieht sein Leben auch Philipp. Er vergleicht die innere Leere, die er fühlt, mit einer „der leeren Packungen, die der Besen zum Kehricht gefegt hatte“ (TG 27). So wird das Erlebte mit den Gegenständen der Welt parallelisiert. Nun wird sich Philipp dessen bewusst, dass er sich deshalb der Bestimmung beraubt sieht, weil er zuvor an die Bestimmung seiner Existenz als Schriftsteller glaubte. Diese kann nun angesichts der Tatsache, dass die Literatur seitens der Zeitungen und Zeitschriften in den Hintergrund gedrängt wird, nicht mehr ihre Position behaupten. Dazu trägt auch bei, dass das zwanzigste Jahrhundert ein Jahrhundert der Esoterik ist, wie die kursiv gedruckten, das allgemeine Sprechen der Zeit vermittelnden Textteile aufzeigen: „*Das atrologische Jahrhundert, das Wochenhoroskop, [...]*“ (TG 27-28)

An einer anderen Stelle des Romans ist im Zusammenhang mit dem existentialistischen Begriff des Daseins wiederum von der vorwiegend sinnlichen Dimension des Daseins die Rede, womit auf das Bloße des Daseins, wie es Jaspers feststellte, angespielt wird. Der Erzähler fokussiert darauf, wie sich die Figuren das Leben dadurch angenehmer machen wollen, dass sie sich dem Konsum verschreiben und wenn sie nicht genügend Geld haben, sich die Konsumwaren auf betrügerische Art verschaffen: „Alles wird teurer, und wieder sind

es Schleichwege, die zu den Annehmlichkeiten des Daseins führen. Frau Behrend trank Maxwell-Coffee. Sie kaufte den Kaffee beim Juden.“ (TG 19) Die genannten Markenzeichen erhöhen die Authentizität der Darstellung der Konsumorientierung, die sich in der Nachkriegszeit unter dem Einfluss der in Westdeutschland anwesenden Amerikaner durchsetzte. Die Konsumorientierung war auch immer der Gegenstand der Kritik seitens des existentialistischen Diskurses.

In *Tauben im Gras* wird ein Zusammenhang zwischen dem Materialismus und dem Verlust der Freiheit skizziert. In die Romanhandlung werden Tiere eingeführt, die darin eine Figurenfunktion gewinnen. Dass Emilia sich am liebsten in der verdunkelten Wohnung unter ihren Tieren aufhält, ist ein Beleg für ihre Unfähigkeit, in die Welt auszubrechen und die Freiheit durch uneigennützige Taten zu gewinnen: „[...] die Freiheit war vergessen, war ein vergessener, schon nicht mehr wahrer Traum, der Vogel krächzte, nicht nach Freiheit krächzte er, jammerte nach Licht, nach dem Hochziehen der Jalousie, dem Beiseitestößen der Vorhänge, dem Zerreißen der Zimmerdunkelheit, dem Ende der künstlich verlängerten Nacht.“ (TG 31) Die Nacht symbolisiert hier offensichtlich die mangelnde Wachheit des Geistes Emilias, die zu der Verwirklichung der Existenz in der Freiheit nötig ist: „Emilia lag noch unter der Decke der Nacht, die draußen schon seit Stunden vergangen war. Ihr Bewusstsein war noch zugedeckt von der Nacht. Ihre Glieder lagen in der Tiefe der Nacht wie in einem Grab. Die rosa Zunge des schwarzen Katers leckte das Ohr der jungen Toten.“ (TG 31) Die Erwähnung, dass die Tiere „dem Augenblick ergeben“ (TG 31) waren, weshalb sie von Emilia geliebt werden, verweist auf Emilias animalische Natur, die eine Ursache dafür ist, dass Emilia keine existentiellen Projekte fasst und das Freiheitsstreben Philipps nicht genug zu würdigen weiß. Das Jammern des Papageis nach dem Licht hat in dem Text eine durchaus symbolische Funktion: Es verdeutlicht die seelischen Dürsterkeiten Emilias, deren eine Seite ihr Alkoholismus ist, ihre Beschränktheit nur auf die Wohnung.

Freiheit wird zum zentralen Anliegen des Protagonisten von *Jugend*. In dem Fragment wird das philosophische Substrat des Existentialismus in gegebenen zeitlichen Kontexten konkretisiert – nämlich im Kontext der revolutionären Stimmungen in Berlin, wohin der Protagonist kommt, um am Theater zu arbeiten und es zu einer moralischen Anstalt im Geiste der Expressionismus zu verwandeln. Das Bild des winterlichen Berlin, in dessen Mittelpunkt die entwurzelten Existenzen stehen, erscheint als literarische Rekreation der diskursiven Praxis Sartres und Camus`. Die Aussage, in die dieses Bild inkorporiert wird, ist eindeutig existentialistisch konnotiert. Dafür spricht in erster Linie die Tatsache, dass sie zwei zentrale Begriffe des Diskurses Sartres` und Camus`, nämlich die Begriffe der „Freiheit“ und der

„Revolte“, enthält. Der Protagonist entkommt dem Milieu der norddeutschen Kleinstadt, die für ihn mit der Unfreiheit identisch ist. In Berlin angekommen, kaut er „Freiheit“ (J 132). Das Motiv des Ortswechsels scheint hiermit ein Motiv der Befreiung zu sein – die Freiheit ist in dem Gemüt des Protagonisten mit dem großstädtischen Milieu verbunden, was ein Unterschied gegenüber dem rein ontologischen Status der Denkfigur der Freiheit bei Sartre ist.

In *Jugend* bestimmt also der Ort die *conditio humana*. Es ist das wesentliche Stilprinzip der Romane Wolfgang Koeppens, die Freiheit vor einem Netz lokaler Befindlichkeiten zu thematisieren.⁴⁰⁴ Denen gesellen sich die zeitspezifischen Befindlichkeiten zu, indem ein Zusammenstoß der Arbeitslosen, der Armen und Obdachlosen mit der Polizei geschildert wird. Nun werden sie von dem Protagonisten für die „Revolution“ (J 132) gehalten und er verknüpft mit ihnen das Potential der „Revolte“ (J 132), die er gerne auf den Bühnen zeigen würde. Es entsteht ein dichtes Bild der revolutionären Atmosphäre in Berlin, ein Plädoyer für die „Hungernden, die Frierenden, die Armen und die Desperaten“ (J 132), in das sich jedoch die Anzeichen der Skepsis gegen die Revolutionäre mischen, die nicht nur für die Koeppenschen Protagonisten, sondern auch für Wolfgang Koeppen selbst typisch ist. Der Protagonist wird von einem der Außenseiter der Gesellschaft grob behandelt und als er sich dem Zug anschließt, erfährt man, dass er „schneller und für eine Weile wie einer ging, der ein Ziel hat“ (J 132-133). Mit dem Verweis auf die Temporarität des Bekenntnisses zu einem Ziel wird die Distanz des Protagonisten von einem verpflichtenden Bekenntnis zu den Zielen der Revolution aufgezeigt und erneut seine individuelle Position bestärkt, die ihre Freiheit davon ableitet, dass sie keine Ziele setzt. An einer anderen Stelle in *Jugend* entpuppt sich diese Freiheitsvorstellung als ein Wunsch nach der Zerstörung der Disziplin in einer Gesellschaft, die alles auf Disziplin setzt. Die Auffassung der Freiheit als Ziellosigkeit, die bei allen Koeppenschen Protagonisten eine gewisse Rolle spielt, scheint Ausdruck eines authentisch-existentiellen Lebensgefühls zu sein, das den Texten Wolfgang Koeppens eine eigenartige existentielle Diskursivität verleiht.

Die Texte Koeppens verarbeiten auch die Thematik der Angst. Sie wird vor allem in der Nachkriegstrilogie deutlich, wo sie sich vor der Folie des zeitgenössischen Geschehens lesen lässt, das noch immer im Schatten des Zweiten Weltkriegs steht. Prägnant ausformuliert wird das Phänomen der Angst in den Reflexionen einer der Hauptfiguren von *Tauben im Gras*, Washington Price, der die in der Welt allgegenwärtige Gewalt mit der Angst verbindet: „[...]

⁴⁰⁴ In *Tauben im Gras* und in *Das Treibhaus* verkörpert für die Protagonisten einen solchen Ort der Freiheit Amerika.

und böse ist die Welt und Haß ist in der Welt, und voller Gewalt ist die Welt, warum? weil alle sich fürchten [...]“ (TG 66) Die Figur der Angst kommt auch in *Jugend* ins Spiel, wo ein Nachttraum des Protagonisten geschildert wird, mit dem das Erlebnis des Unheimlichen gestaltet wird.

Kinderangst Nacht Fieber abgedecktes Licht, da verschob sich das Muster der Tapete neben dem Bett, die Wand bröckelte, die Materie löste sich auf, ich nahm es deutlich wahr und sah Wahrheit, das Trugbild der Welt schwand, ich war vierzehn Jahre alt, und drei oder vier Grad Wärme über dem roten Strich normaler Temperatur bewirkten die Offenbarungen sakraler Drogen, das mexikanische Grauen des gläsernen Sarges, versteint Seele und Leib beim vollen Bewußtsein. (J 57)

In dieser Szene, in der das imaginäre Erlebnis des Todes beim vollen Bewusstsein dargestellt wird, ist offensichtlich eine Reminiszenz an den Ersten Weltkrieg, in dem der Tod zu der einzigen Realität wurde. Der Tod wird als das Grundphänomen der Existenz gezeigt, vor dem die Welt als nichtig erscheint. Die Angst ist hier gleichbedeutend mit der Existenz, die sich ihrer selbst und ihrer Bedrohtheit vergewissert – aus dieser Bewusstwerdung erwächst das Unheimliche.

Angst als Grundbefindlichkeit des Daseins wird in *Jugend* noch in mehreren Zusammenhängen thematisiert – immer handelt es sich um die Furcht der Schwächeren vor den Stärkeren, die als etwas, was von der Existenz nicht wegzudenken ist, dargestellt wird: alle Menschen wie auch Tiere werden in *Jugend* als Angst erlebend gezeichnet, weil dem Dasein eine ganz blutige Logik zugeschrieben wird. Der Erzähler lässt mehrmals Kritik an dem Töten und Verzehren der Tiere anklingen und parallelisiert damit die Gewalt, die die Menschen anderen Menschen zufügen. Seine Position lässt sich in dieser Hinsicht jedoch nicht restlos dem existentialistischen Diskurs zuordnen, weil der existentialistische Diskurs mit der Denkfigur der Angst ganz spezifische Sachverhalte verknüpfte, die bei Koeppen nur in sehr beschränktem Maße zu finden sind. Im existentialistischen Diskurs ergibt sich aus dem Grunderlebnis der Angst immer ein Appell an den Menschen, zu seinem Selbst zu kommen, indem er sich aktiv und in Eintracht mit eigenen Zielsetzungen in der und zu der Welt verhält. Angst erhält in dem existentialistischen Diskurs so eine Appellfunktion, was bei Koeppen nicht der Fall ist. Angst ist in seinen Texten zusehends eine sich aus der Negativität des Daseins ergebende Konstante.

Da das Dasein von den Koeppenschen Protagonisten als negativ gedeutet wird, kann man bei ihnen keine Bewusstseinsöffnung für die Erfahrung einer ursprünglich-sinnhaften Welt finden. Die Schlußfolgerung des Erzählers in *Jugend*, dass die Menschen „von Anbeginn verurteilt“ sind (J 68), ist ein Beispiel einer Überzeugung von einer durchaus negativen Teleologie des Daseins. Daraus entsteht in den Koeppenschen Texten eine pessimistische

Diskursivität, die der optimistischen Diskursivität des philosophischen Existentialismus nicht entspricht, wohl aber gewisse Nähe zu dem literarischen Existentialismus aufweist, der gegenüber dem philosophischen Existentialismus ziemlich pessimistische Momente enthält.

Existentialphilosophisch untermauert scheint die Problematik der Angst in dem Text von *Der Tod in Rom* zu sein. Hier lässt sich Judejahns Angst vor der Befehlslosigkeit als Angst vor der Freiheit deuten: „Er fürchtete sich, zu leben.“ (TR 41) Judejahns Angst vor Leben, in dem es keine Befehle gibt, ist Angst vor der eigenen Verantwortung: „[...] ‚das verantworte ich‘ war Phrase gewesen, eine Phrase, an der er sich berauschte, denn in Wahrheit hatte er immer nur gehorcht.“ (TR 41) Dass Judejahn sich nur dann sicher fühlt, wenn er Befehle ausführt, zeigt seine Unfähigkeit, individuelle Entscheidungen zu treffen: „[...] brauchte er den Führer als Verkörperung und weithin sichtbaren Gott der Macht, den Befehlsgeber, auf den er sich berufen konnte vor dem Schöpfer, den Menschen und dem Teufel: Ich habe immer nur gehorcht, ich habe stets nur Befehle ausgeführt.“ (TR 41)

An der Figur Judejahns wird die politische Thematik mit Hilfe der Existentialismusadaption verarbeitet. Sowohl Koeppen wie auch Sartre thematisieren die Unaufrichtigkeit des Menschen, die darin besteht, dass er sich weigert, seine Freiheit anzuerkennen, um sich von seiner Schuld lossagen zu können. Nun bezieht der Erzähler von *Der Tod in Rom* die Sartresche Denkfigur der Angst vor der Freiheit auf das Verhalten eines beträchtlichen Teiles des deutschen Volkes, indem er an einer im Zweiten Weltkrieg hochgestellten Figur deren Angst vor der Freiheit herausstellt. Der Erzähler benutzt in seinem Weltbild der Verflochtenheit von Freiheit und Angst den Schlüsselbegriff des Existentialismus „Verantwortung“ (TR 41), der auf eine mögliche Sartre-Rezeption schließen lässt. Dem Verhalten Judejahns liegen unverkennbar Momente zugrunde, die eine Korrespondenz zu dem Sartreschen Begriff des *mauvaise foi*⁴⁰⁵ aufweisen. Sie sind gleichfalls bei der Figur Adolfs zu entdecken, dessen Entscheidung für das Amt des Priesters auch als eine Form der Angst vor der Freiheit und damit eine Form der Unaufrichtigkeit erscheint. So wenigstens wird Adolfs Beitritt zur Kirche von Siegfried beurteilt.

⁴⁰⁵ Verstehe „Unaufrichtigkeit“.

2.3. Eine Untersuchung der Erzähltexte Wolfgang Koeppens unter besonderer Berücksichtigung des existentialistischen Diskurses

2.2.1 Freiheit, Nichts, Ekel

Die Nachkriegstrilogie Wolfgang Koeppens enthält drei Motive, die es ermöglichen, sie unter besonderer Berücksichtigung des existentialistischen Diskurses zu betrachten. Es handelt sich um die Motive der Freiheit, des Nichts und des Ekels, die eine literarische Analogie der Sartreschen Denkfiguren der Freiheit, des Nichts und des Ekels darstellen. Sie sind vor allem in Jean-Paul Sartres Zentralwerk *Das Sein und das Nichts* (L'Être et la Néant, 1943, dt. 1952) sowie in seinem Roman *Der Ekel* (La nausée, 1939, dt. 1949) präsent. Die Denkfigur der Freiheit griff Sartre nach dem Zweiten Weltkrieg wieder auf und führte sie in seinen neu entstandenen philosophischen Texten⁴⁰⁶ unter Berücksichtigung der aktuellen gesellschaftlich-kulturellen Situation Nachkriegseuropas aus. Was mich in diesem Kapitel interessiert, ist die Art und Weise, wie sich die existentialistischen Elemente auf der Aussageebene der Koeppenschen Texte manifestieren und wie sie gedeutet werden können. Nicht zuletzt gilt es, der ästhetischen Spezifität der Texte Wolfgang Koeppens Rechnung zu tragen.

Am Anfang sei mir ein kurzer Exkurs in die zeitspezifischen Umstände des literarischen Schaffens Wolfgang Koeppens erlaubt. Wolfgang Koeppen war in seiner Nachkriegstrilogie um die weiteste Bestandaufnahme der aktuellen Situation in der Bundesrepublik bemüht, worin begründet liegt, dass er seine literarische Recherche der bundesdeutschen Realität und der Lebensweisen der Westdeutschen existentialisierte, was durchaus der Ausrichtung der zeitgenössischen kulturellen Position Westdeutschlands entsprach. Die allgemeine Tendenz zur Literarisierung der existentiellen Themen muss auch das Interesse Koeppens verstärkt auf den existentialistischen Diskurs oder zumindest auf die literarische Umsetzung zentraler Gedankengänge des Existentialismus in den Texten seiner Zeitgenossen gelenkt haben. Eine ähnliche zeitgeschichtliche Perspektive, die an den Formen der historischen Erfahrung und den existentiellen Fragen des menschlichen Einzeldaseins interessiert ist, findet man letztlich

⁴⁰⁶ Es sind vor allem die Schriften *Ist der Existentialismus ein Humanismus?*, Zürich 1947 (Originalausgabe: L'existentialisme est un humanisme, Paris 1946) und *Was ist Literatur?*, Hamburg 1950 (Originalausgabe: Qu'est-ce que la littérature?, Paris 1946).

auch in dem Erzählfragment *Jugend* aus dem Jahre 1976,⁴⁰⁷ worin eine thematische Kontinuität des Schreibens Wolfgang Koeppens zum Ausdruck kommt.

Eine der zentralen Denkfiguren der Sartreschen Subjektphilosophie, die in den Texten Wolfgang Koeppens zirkuliert, ist die Denkfigur der Freiheit. Bei Sartre ist damit noch die Denkfigur der Selbstwahl (des Projektes) verbunden, die in den Koeppenschen Texten zwar nicht als Schlüsselbegriff erscheint, sich jedoch aus deren Diskurs rekonstruieren lässt. Die Sartresche Auffassung der Freiheit hängt mit der existentialistischen Subjektauffassung zusammen, die grundsätzliche Differenzen gegenüber der substantiellen Subjektauffassung aufweist. Für Sartre ist das Selbst nicht etwas Essenzielles, dem Menschen Vorgegebenes, sondern etwas, was erst durch die eigenen Setzungen des Einzelnen zur Welt kommt. Damit setzt sich Sartre von der Innerlichkeit ab, weil diese nach ihm eine Passivität gegenüber der äußeren Situation bedeutet.⁴⁰⁸

Sartre stellt die Freiheit des Subjektes der Determination durch das verinnerlichte Selbst und die faktische Realität entgegen. Frei zu sein impliziert im Kontext seiner existentialistischen Redeweise, sein Selbst nicht für eine Gegebenheit zu halten, sondern es in einem sich unaufhörlich fortsetzenden Akt der Selbstwahl unter den Bedingungen der historischen Realität zu bestimmen. Der im Sartreschen Sinne freie Mensch kann sich weder nostalgisch an die Vergangenheit noch ästhetisch an die Gegenwart verlieren, sondern muss sich als frei handelndes Subjekt in die Zukunft projizieren. Das einzige, was das Selbst begründet, ist die freie Entscheidung. Die Bewegung des Sartreschen Ich ist eine Bewegung, durch die man sich von sich losreißt und sich selbst entkommt. Das kann man nach Sartre nur so erreichen, dass man den Ernst der an die Wirklichkeit verfallenen Menschen verabscheut und seine Selbstentwerfung als eine Art Spiel versteht.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ In dem autobiographisch gefärbten Erzählfragment *Jugend* ergibt sich die „existentialistische“ Diskursivität meines Erachtens aus einem geglückten Perspektivenwechsel vom Allgemeinen zum Individuellen, der für die deutschsprachige Literatur der 1970er kennzeichnend ist. (siehe dazu „Literarische Kindheiten“, in: Mattenklott; Pickerodt 1985, S. 20)

⁴⁰⁸ Indem der Mensch durch die Innerlichkeit an die Vorstellung eines essenziellen Selbst gebunden bleibt, kann er laut Sartre der eingetretenen Situation nicht gemäß werden und der existentialistischen Freiheit Genüge tun. Innerlichkeit kann man deshalb als Gegensatz zu der Sartreschen Subjektivität auffassen, die mit einer Übereinstimmung mit dem eigenen Erleben nichts zu tun hat, sondern im Gegenteil durch Negierung des Konzeptes der Identität und eine Bewegung auf das künftige Ziel hin konstituiert wird. Damit erwies sich der Sartresche Existentialismus als ein Diskurs, der für die Situation in Nachkriegswestdeutschland, wo man von der Vorstellung des „radikal neuen Anfangs aus dem Nichts“ (Koberstein 1996, S. 14) ausging, von besonderer Relevanz war.

⁴⁰⁹ Wenn man die Radikalität der Sartreschen Auffassung der Freiheit verstehen will, muss man in Betracht ziehen, dass die Sartresche Philosophie eine Antwort auf die im zwanzigsten Jahrhundert sich ereignenden zwei Weltkriege darstellt. Für das zwanzigste Jahrhundert ist extreme normative Verunsicherung kennzeichnend, so dass der Mensch nur noch in dem Ich Zuflucht suchen konnte, das in dem Freiheitsdiskurs Sartres mit dem rationalen Bewusstsein gleichgesetzt wird. Ansätze des Konzeptes eines absolut freien Ich kann man nichtsdestotrotz schon in der romantischen Ironie finden, die das Primat dem Bewusstsein zuerkannte, das sich

Betrachtet man die existentialistische Leitmotivik der Freiheit in den Texten Wolfgang Koeppens, so kann man feststellen, dass sie hauptsächlich in *Das Treibhaus*, in *Der Tod in Rom* und in *Jugend* integriert ist. In allen drei Texten werden Situationen gezeigt, in denen sich die Protagonisten gegen ihre Umwelt, in der sie eine Beeinträchtigung ihrer Freiheit erblicken, auflehnen, und auf die konkrete historische Situation und ihre Äußerungen in dem Raum Deutschlands und Europas reagieren. Keetenheuve setzt sich als überzeugter Demokrat überdies nicht nur für seine individuelle Freiheit ein, sondern auch für die Freiheit anderer Menschen, indem er von seinem politischen Amt des Parlamentariers wegen gegen die konstituierte Macht und für die Menschenrechte kämpft.

Korodin von der anderen Partei, sein Gegner im Ausschuss für Petitionen, nannte Keetenheuve einen Menschenrechtsromantiker, der Verfolgte suchte, Geknechtete, um ihnen die Ketten abzunehmen, Leute, denen Unrecht widerfahren, Keetenheuve war immer auf der Seite der Armen und der Sonderfälle, er stand den Unorganisierten bei und nie den Kirchen und Kartellen, doch auch den Parteien nicht, nicht unbedingt selbst der eigenen Partei, und das verstimmte die Parteifreunde, und manchmal schien es Keetenheuve, als ob Korodin, sein Gegner, ihn am Ende noch besser verstand als die Fraktion, mit der er sich verbunden hatte. (TG 26-27)

Seine Entscheidung für die Freiheit ist als eine Entscheidung für alle Menschen zu interpretieren, weil er einerseits die Ausgestoßenen verteidigt, andererseits das ganze Volk und dessen politische Repräsentation zu dem Freiheitsdenken bekehren will.

Sartre verlangt ein Engagement für alle Menschen z. B. in dem Vortrag *Ist der Existentialismus ein Humanismus?* aus dem Jahre 1945, dessen deutsche Übersetzung schon im Jahre 1947 in Zürich erschien und der in Deutschland eine breite Rezeption fand. Der Freiheitsauffassung Keetenheuves wohnen so einige Motive inne, die eine Nähe zu dem Sartreschen Freiheitskonzept aufweisen. Keetenheuve charakterisiert sein Vertreten der Menschenrechte als „letzten eigensinnig spielerischen Rest von Oppositionslust und Staatswiderstand,⁴¹⁰“ was zu verstehen gibt, dass er seinen Freiheitsbegriff mit dem des Spiels verbindet. Das ist auch ein Wesenszug des Sartreschen Freiheitsbegriffs, in dem die Residuen der romantischen Ironie aufzudecken sind. Peter Bürger charakterisiert Sartre – insbesondere den frühen Sartre – als einen Intellektuellen, der dazu neigte, die Wirklichkeit für eine Art Theaterkulisse zu halten (Bürger 2007, S. 77) und das Gewicht der Welt gering zu schätzen, um sich so über den Ernst der Realität erheben und die Freiheit des Ich behaupten zu können. Eine ähnliche Tendenz bestimmt auch die Wirklichkeitswahrnehmung Keetenheuves. Er

durch die Zerstörung des an seine Gefühle und die äußeren Umstände gebundenen Selbst in die Position absoluter Unangreifbarkeit zu versetzen und sich dadurch die absolute Freiheit seines Standpunktes zu versichern imstande ist. Wie die Sartresche Freiheitsphilosophie Antwort auf die existentielle Verunsicherung des Menschen im 20. Jahrhundert ist, so ist das Schlegelsche Konzept der romantischen Ironie eine Reaktion auf den Untergang der gesellschaftlichen Ordnung in Frankreich. (siehe dazu Bürger, Peter: *Sartre. Eine Philosophie des Als-Ob*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 86-90)

⁴¹⁰ T 27.

erkennt, dass er sich von klein auf geweigert hat, der Welt mehr Realität als dem eigenen beobachtenden Geist zu erkennen.⁴¹¹

Immer fiel ihm Komisches ein. In der Schule hatte er, statt dem Lehrer zuzuhören, an Lächerliches gedacht, in den Ausschüssen, im Plenum sah er die würdigen Kollegen wie Clowns in der Manege agieren, und selbst in der Lebensgefahr war ihm das immer auch Groteske der Situation nicht entgangen. (T 8)

Keetenheuves Hang, dem Denken vor dem Handeln Vorzug zu geben und das Instinktmäßige zu scheuen, verleiht dieser Figur im Rahmen der Handlung des Romans sehr oft den Status eines Beobachters, der öfters auf Distanz zu den Menschen in seiner unmittelbaren Umgebung und ihren Lebensweisen beharrt. Aus den Aussagen Keetenheuves ergibt sich ein Porträt eines Politikers, der in der Politik demokratische und humane Ideale durchsetzen will, die den Lauf der ganzen Welt zum Besseren kehren würden – er hat so als überzeugter Pazifist z. B. viel Sympathie für Gandhi und setzt im Angesicht der Ost-West-Konflikts gewisse Hoffnung in Indien: „[...] und vielleicht war Indien das Morgenland, aus dem das Heil kam, die dritte Macht, ausgleichend und versöhnend, und wie klein war das Vaterland, in dem er lebte [...]“. (T 162) Sein Gefühl der Verantwortung für die Menschheit ist so als ein hypothetischer Bewusstseinsakt zu beurteilen, den Sartre in *Das Sein und das Nichts* mit dem folgenden Satz beschreibt: „Zur Freiheit verdammt, trägt der Mensch die Last der Welt auf seinen Schultern.“ (Bürger 2007, S. 74)

Dem Motiv der Freiheit kommt auch in *Jugend* eine große Bedeutung zu. Hier wird der Schauplatz von dem Protagonisten als Ort der Unfreiheit erfahren und die Sozialwelt als totale Einschränkung der individuellen Freiheit begriffen. Der Protagonist wendet sich von der philisterhaften Existenzweise der anderen Figuren sowie dem Klassenbewusstsein ab und versucht, völlig frei, nur aus seiner Subjektivität heraus, zu leben. Er hat begriffen, inwiefern das Klassenbewusstsein und der Rollenzwang für die Existenz seiner Mutter zu einem Versklavungsmechanismus geworden sind. Die Mutter, die ihn als uneheliches Kind zur Welt gebracht hat, wird infolge ihres Fehltritts deklassiert und von den moralisch hochmütigen Bürgern der Stadt verachtet. Da sie allerdings die Logik der Klassentrennung und des bürgerlichen Anstandes übernommen hat, kann sie sich von der Sehnsucht nach der Rückkehr auf die Spitze der Stadthierarchie nicht befreien. Sie wird als passive, den Konventionen ergebene Frau gezeigt, die nicht danach strebt, sich von den Ansichten der Mehrheit sowie von ihren eigenen Vorurteilen zu befreien und den individuellen Lebenspfad zu beschreiten.

⁴¹¹ Das stattet Keetenheuve mit den Zügen des Ästhetikers A Kierkegaards aus, der über sich schreibt: „[...] als ich älter wurde, als ich die Augen aufschlug und die Wirklichkeit betrachtete, da musste ich lachen und habe seitdem nicht damit aufgehört.“ (Thurnherr, Urs: *Konsequentes Schreiben. Albert Camus' „Mythos von Sisyphos“ im Lichte der „Diapsalmata“ aus Sören Kierkegaards „Entweder-Oder“*, in: Blasberg, Deiters 2004, S. 262)

Der Leser erfährt zwar aus der Wiedergabe der Gedanken der Mutter, dass sie ab und zu auch gerne in die Freiheit ausbrechen würde, doch sie bringt dieses Ich immer wieder zum Schweigen, weil ihre Furcht vor der Freiheit es ihr nicht gestattet, die Perspektive des freien Menschen einzunehmen. Sie identifiziert sich mit der Stadt dermaßen, dass diese für sie zu einem Mythos wird – zu einem Mythos, der die Ungleichheit unter den Menschen mittels der Dämonisierung der sozial weniger Erfolgreichen rechtfertigt und die Klassentrennung als göttliche Ordnung versteht.

Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde, und Maria, die sich Mary nannte, glaubte, daß er auch ihre Stadt geschaffen habe und in ihr sich sonnte, wenn auch nicht zu verstehen war, daß er so kalt auf das Unglück blickte, es sei denn, daß die Unglücklichen von Samen her schlecht und aus seinem Angesicht verstoßen waren, viele behaupteten das, aber es stimmte nicht oder nicht ganz, und also schaute Gott einfältig herab, was Maria billigte, denn auch sie hätte gern gesehen, daß alles gut war, weil sie die Stadt liebte und schätzte vor allen anderen, die sie nicht kannte. (J 13)

Die Darlegung der Vorstellung der Mutter des Protagonisten von dem göttlichen Ursprung der Stadt veranschaulicht, inwiefern die gesellschaftliche Konventionalität mythisiert und dadurch das Soziale und Historische mit göttlichen Attributen versehen werden kann. An dem Beispiel der Mutter-Figur wird aufgezeigt, dass eine Flucht in die Freiheit, wenn ein gesellschaftliches Milieu als das Absolute gedeutet wird, weder möglich noch wünschenswert ist, weil das Individuum unter dem Einfluss der Mythisierung des Gegebenen den Wert seiner individuellen Authentizität nicht genügend aufzuwerten vermag. Man kann in dem Text verfolgen, dass die Vergöttlichung der Stadtordnung bei der Mutter dazu beiträgt, dass sie den einzigen Wert des Lebens in der Zugehörigkeit zu der privilegierten Klasse sieht. Ein Begleitumstand einer solchen Lebenseinstellung ist ein Ressentiment, auf das der Erzähler in dem Zusammenhang mit der Darstellung des Nichtdazugehörens der Mutter mehrmals eingeht.

Zu den Merkmalen des Ressentiments gehören Gefühle wie Neid, Zorn, Unzufriedenheit, Verzweiflung, Minderwertigkeitsgefühle, Eifersucht, Aggressionsaffekte, Scham- und Schuldgefühle sowie Selbstverachtung.⁴¹² All diese Gefühle werden in dem Fragment in Bezug auf die Mutter und die Großmutter des Protagonisten fiktionalisiert und als Folge der Tatsache gezeigt, dass der Mutter und der Großmutter die Möglichkeit genommen worden ist, nach den Maßstäben der Herrschenden zu leben. Nicht zu übersehen ist, dass sich der ursprüngliche Hochmut und das nach dem sozialen Abstieg sich einstellende Minderwertigkeitsgefühl bei den beiden Frauen symmetrisch verhalten. Da keine von ihnen auf den Ehrgeiz verzichtet hat, eine prominente Position in der Gesellschaft zu erreichen,

⁴¹²Demmerling, Christoph; Landweer, Hilge: *Philosophie der Gefühle, Von Achtung bis Zorn*, J. B. Metzler, Stuttgart • Weimar 2007, S. 207.

können sie nicht die Minderwertigkeitsgefühle loswerden, wenn dieser Wunsch unerfüllt bleibt. Das Produkt der restlosen Identifizierung der beiden Frauen mit den Mechanismen der Gesellschaft ist der Freiheitsverlust. Der Protagonist tritt in dem Fragment dagegen als eine Figur auf, die um der Freiheit willen die objektiven, das Leben in der Stadt bestimmenden Regeln abstreift, im Versuch, die eigene Existenz in voller Verfügung des souveränen Subjekts zu komponieren. So wird in dem Fragment z. B. geschildert, wie er durch die Stadt mit verwahrlostem Haar, in zerfranster Hose und „absichtlich gebeugt“ (J 127) geht, ohne sich gedemütigt zu fühlen.

Zu einem der Merkmale seiner Haltung gehört jedoch eine gewisse Ambiguität, die sich am Ende des Fragments artikuliert, wo er reflektiert, dass ihn seine das Soziale ausklammernde Lebensweise des Spielraumes beraubt hat. Die Unmöglichkeit oder auch die Weigerung, gegen die restriktive Gesellschaftsordnung aktiv zu kämpfen, verurteilt ihn zur ästhetischen Ziellosigkeit als der einzig möglichen Form des Protestes gegen die Unfreiheit und des Selbstentwurfes zugleich. Dadurch verliert er die Dimension der Zukunft, die ein zentrales Moment der Sartreschen Philosophie ist. Das Fragment hält sich an die Beschreibung des Außenseitertums des Protagonisten und erschafft das Bild eines Existierens, das auf konkrete Schritte zum Projektieren der Zukunft verzichtet. In der Reflexion des Protagonisten findet dem entsprechend die Bewusstwerdung statt, dass er „existenzlos“ (J 145) und „ohne Zukunft“ (J 145) sei. Sartre erblickt im Gegensatz zu der Vorstellung der Erreichung der Freiheit durch Ziellosigkeit und Außenseitertum die Freiheit darin, dass man stets ein Ziel außerhalb sich selbst verfolgt. Nicht also Ziellosigkeit und ästhetisches Bewusstsein, sondern im Gegenteil Fixierung auf äußere Ziele und das Überwinden von Hindernissen, die dem Individuum das Schicksal, die historische Situation und die Anderen in den Weg stellen, macht den im Sartreschen Sinne freien Menschen aus (siehe dazu Sartre 2004, S. 56).

Der Text von *Jugend* lässt eine andere Konzeption der Freiheit und der Selbstwahl als der Sartresche Existentialismus erkennen. Man könnte diese Koeppensche Freiheit eine „ästhetische“ nennen. Sie hängt mit dem poetischen Konzept Wolfgang Koeppens sowie mit seinem Selbstverständnis zusammen, die offensichtlich auf die Protagonisten übertragen wurden. Der Protagonist von *Jugend* lehnt es ab, sich nach den gesellschaftlichen Regeln in die Zukunft zu entwerfen, weil er die Welt und die zwischenmenschlichen Beziehungen als Machtmechanismen demaskiert hat und an keine menschliche Gemeinschaft glaubt. Er gibt die Figur eines überall Außenstehenden ab, der sich selbst unter den Kommunisten und den Außenseitern der Gesellschaft, mit denen er andererseits sympathisiert, fremd vorkommt.

Seine Rezeption der Kunst und der Philosophie wird nun als ein Freiheitsakt dargestellt, in dem für ihn die einzige Möglichkeit liegt, sich den Zwängen zur Konformität zu entziehen und der eigenen Individualität treu zu bleiben.⁴¹³

Die Koeppenschen Protagonisten vertreten den Standpunkt der Parteilosigkeit, zu dem sich seit den späteren 1950er Jahren auch Wolfgang Koeppen verstärkt bekannte und der sich aus seinem Freiheitskonzept ableiten lässt.⁴¹⁴ Da sie die Geschichte als kontinuierlichen Terror auslegen, bekennen sie sich zu einer Außenseiterexistenz. Eine pessimistische Betrachtung der Geschichte mitsamt einem negativen Menschenbild, die den Standpunkt der Parteilosigkeit rechtfertigt, wird in *Das Treibhaus* präsentiert, wo uns der Erzähler mit der Erkenntnis einer der Figuren, des weltberühmten Reporters Dana, konfrontiert, aus der hervorgeht, dass die Geschichte Kämpfe produziert, an denen alle schuldig sind, so dass die Täter-Sieger-Logik nicht gültig und jede Parteinahme ausgeschlossen ist: „Dana hatte mit Roosevelt getrunken und mit dem Negus gespeist, er hatte Menschenfresser und wirkliche Heilige gekannt, er war Zeuge aller Aufstände, Revolutionen, Bürgerkämpfe unserer Epoche gewesen, und stets hatte er die Niederlage des Menschen konstatiert. Die Besiegten waren ihrer Sieger würdig; sie waren nur für eine Weile sympathischer, weil sie die Besiegten waren.“ (T 70)

In den Texten Koeppens wird sowohl auf der Erzählebene, die die Autorebene durchschimmern lässt, wie auch auf der Protagonistenebene die geschichtliche Welt angeklagt. Die Protagonisten werden als Individuen gestaltet, die die eingesehene Konstanz der Geschichte, als deren Ursache hintergründig der Unveränderlichkeit der menschlichen

⁴¹³ In *Jugend* ist ein existenzielles Motiv zu finden, dessen philosophischen Aspekten sich Heidegger widmet. Es ist Motiv der Einsamkeit. Die Einsamkeit des Protagonisten scheint gewisse Nähe zu der Einsamkeit aufzuweisen, die Heidegger in *Sein und Zeit* als Eigentlichkeit erörtert. Es handelt sich bei Heidegger um einen Zustand, wo die Welt und das Mitsein anderer einem nichts mehr zu bieten haben. Das Dasein wird auf das zurückgeworfen, worum es sich ängstigt, auf sein eigentliches In-der-Welt-sein-Können. Das In-der-Welt-sein-Können kann nach Heidegger nur in der Vereinzelung sein. Das eigentliche Selbst soll sich nicht nach den Normen der Gesellschaft orientieren, sondern es soll sein Handeln „auf die Abgründigkeit seiner existenziellen Entscheidung stützen“ (Seibert, Thomas: *Existenzialismus*, Rotbuch Verlag, Hamburg 2000, S. 38). Symptomatisch ist, dass die Freiheit des eigentlichen Selbst nicht nur eine Freiheit gegenüber der Außenwelt darstellt, sondern gleichfalls eine Befreiung von zwischenmenschlichen Beziehungen und „insofern die Fähigkeit, sich ständig freizuhalten“ (Seibert 2000, S. 38). Um frei zu sein, muss das eigentliche Selbst nach Heidegger in einer Unbestimmtheit leben. Der Unbestimmtheit scheint die Ziellosigkeit des Protagonisten von *Jugend* zu entsprechen. Es geht um einen subjektiven Anarchismus, der völlig apolitisch ist.

⁴¹⁴ Dagmar von Briel belegt in ihrer Studie über das essayistische Werk Wolfgang Koeppens, dass Wolfgang Koeppen Literatur mit Freiräumen verband, in denen die „Gesellschaft noch ausgegrenzt, in denen das Exzentrische noch gelebt werden kann.“ Koeppen selbst hat von der „vogelfreien Existenz“ (Briel, Dagmar von: *Wolfgang Koeppen als Essayist*, Gardez-Verl., Mainz 1996, S. 23) gesprochen: „Der Schriftsteller ist vogelfrei. Gesellschaftlich gesehen gehört er zu den Asozialen, den Bettlern, den Landstreichern, den Verrückten. Ich habe mich dieser Klasse nie geschämt. Vielleicht ist es eine Auszeichnung.“ (Machtel, Angelika: Wolfgang Koeppen. in: *Alte Schriftsteller in der Bundesrepublik. Gespräche und Dokumente*, München 1972, S. 56. In: von Briel 1996, S. 23)

Natur erkannt wird, als Grund für die Resignation und den Rückzug in ihr Selbst nehmen. So liest man in *Das Treibhaus*:

Die Verhältnisse waren das Unabänderliche. Sie waren die Entwicklung. Sie waren das Verhängnis. Was blieb Keetenheuve? Es blieb ihm, sich dreinzufügen, sich zum Haufen der Fraktion zu halten, mitzulaufen. Alle liefen irgendwo mit, hängten sich an die Notwendigkeit, sahen sie ein, hielten sie vielleicht für die Ananke der Alten, und doch war es nur der Trott der Herde, der Schub der Angst und ein schäbiger Weg zum Grab. Nimm dein Kreuz, riefen die Christen. Diene, forderten die Preußen. [...] Er wollte nicht mehr mitspielen. Er konnte nicht mehr mitspielen. (T 174-175)

Die Begriffe wie das „Verhängnis“, die „Notwendigkeit“ oder die „Ananke“⁴¹⁵ existieren in der Philosophie Sartres überhaupt nicht (vgl. Koberstein 1996, S. 172). Hingegen betrachtet Keetenheuve das „Unabänderliche“ als absolute Determination seines Handelns, aus der er sich nur durch den Selbstmord befreien kann.

Keetenheuve sieht sich nach dem Misslingen seiner antimilitärischen Bestrebungen in einer Situation, wo er vor zwei Varianten gestellt ist: entweder mitzuspielen oder zugrunde zu gehen. Wenn er zu dem Schluss gelangt, dass keine Veränderung der Verhältnisse in der Bundesrepublik herbeigeführt werden kann, verliert er das Bewusstsein von Freiheit und kapituliert vor dem Faktischen, dem er eine Art Allmacht beimisst. Das zeigt in aller Deutlichkeit, dass er einen deterministischen Standpunkt vertritt und Freiheit nicht im Sartreschen Sinne als reine Nichtung des Gegebenen – zu dem in der Philosophie Sartres auch die eigene Subjektivität gezählt wird – zu verwirklichen sucht. Im Rahmen des Koeppenschen Existentialismus schließt Freiheit auch die Möglichkeit ein, sich das Leben zu nehmen, wenn die realen Verhältnisse für das Individuum unerträglich sind. Frei zu sein bedeutet vor der Folie des Koeppenschen Freiheitsdiskurs, frei darüber entscheiden zu können, ob das Leben es lohnt gelebt zu werden oder nicht. Der Koeppensche Existentialismus steht damit in relativ enger Verbindung zu der spätbürgerlichen Innerlichkeit.⁴¹⁶ Seinen absoluten Horizont bildet das erlebende Ich, dessen antiautoritäre Denkhaltungen und autonome Verhaltensweisen vor allem eine private Bedeutung haben (vgl. Koberstein 1996, S. 180). Sie können deshalb nur bedingt im Sinne der Sartreschen Freiheitsauffassung interpretiert werden, weil ihr primäres Anliegen ist, den Kollektivzwängen zu entkommen, die die Sartresche Freiheitsauffassung, die auch Politisierung einschließt, dagegen auch gutheißt.

Die Darstellung der Erfahrung der Freiheit als Erschließung neuer Existenzräume liefert der Roman *Der Tod in Rom*. Sein Protagonist Siegfried Pfaffrath wird im Gegensatz zu

⁴¹⁵ Mit der Sinnfigur der Ananke wird in *Das Treibhaus* die orphische Vorstellung der Göttin der Notwendigkeit und des Zwanges aufgegriffen, die sich wie eine Furie verhielt. (siehe dazu Földényi 2004, S. 56) In dem Roman werden die Züge der Göttin der Notwendigkeit auf die Geschichte übertragen.

⁴¹⁶ Dagmar von Briel sieht die Ursache der Stilisierung Wolfgang Koeppens zum „genialen Außenseiter“ in Koeppens spätbürgerlichem individualistischen Menschenbild. (von Briel 1996, S. 21)

Keetenheuve als eine Figur gezeichnet, die den Einklang zwischen sich selbst und der Welt dadurch erreicht, dass sie die vertrauten okzidentalen Sinnhorizonte überschreitet und den Entschluss fasst, nach Afrika auszubrechen und hier eine Symphonie für Europa zu komponieren. Den Neuanfang, der den Abschied von der Vätergeneration und damit die Erlangung der Freiheit bedeutet, symbolisiert das Bild der Wüste: „Mein Vater wird es nie begreifen, daß man nach Afrika fährt, um die Wüste zu sehen und aus der Wüste Musik zu empfangen.“ (TR 177) Das Bild der Wüste stand im religiösen Kontext ursprünglich für eine Erwartung des Heils durch die Begegnung mit Gott. Nun hat es in *Der Tod in Rom* nicht mehr diese Bedeutung, was in dem Roman in einem anderen Zusammenhang aus dem atheistischen Zeitgeist der Epoche, in der Siegfried lebt, erklärt wird. Nichtsdestotrotz wohnt dem Bild der Wüste implizit eine reinigende Komponente inne, so dass man durchaus davon sprechen kann, dass darin eine quasi-religiöse Dimension integriert ist.

So endet *Der Tod in Rom* nicht in resignativer Stimmung, sondern bietet eine Zukunftsperspektive im Rahmen der größeren Welt an. Siegfried erwächst aus der Ablehnung des Geistes Europas und aus der Erkenntnis der Frevelhaftigkeit der europäischen Geschichte mit einmal eine Weise einer neuen Erschließung der Welt. Sein Dasein gewinnt dadurch eine Leichtigkeit, die ganz im Sinne der romantischen Ironie eine „Selbstschöpfung durch Selbstvernichtung“ (Blasberg, Deiters 2004, S. 201) und den „Rückzug aus Standpunkten und das Einnehmen neuer Standpunkte“ (Blasberg, Deiters 2004, S. 201) darstellt. Keetenheuve kehrt sich hingegen von der sich als Innerlichkeit erfahrenen Subjektivität nicht ab, die in der symbolischen Bildlichkeit des Hungerns, der Obdachlosigkeit und der Not umschrieben wird, wodurch die Innerlichkeit praktisch als unversöhnlicher Gegensatz zwischen dem Ich und der Welt erfasst wird.

[...] hatte er sich nicht schon immer abseits gehalten, mimosenhaft verzärtelt, im Elfenbeinturm, vornehm, hungernd, obdachlos, elend (T 66-67)

An diesem Textabschnitt ist eine Analogie zu dem Dilemma erkennbar, das Sartre als bürgerlicher Philosoph gelöst hat. Sartre schildert in seinen philosophischen Texten, wie er sich bemühte, sich von der Fixiertheit an das eigene Selbst zu lösen, um sich auf die Welt richten zu können. Das in seinem Freiheitsdiskurs konzipierte Selbst ist ein Selbst, das der Gefühlswelten ledig und nur durch äußere Situation bestimmt wird. Die Ausbildung eines solchen „flexiblen“ Selbst setzt voraus, dass man seine eigene Relativität akzeptiert und nicht nach zeitlosen Konzepten lebt. Die Absage an das verinnerlichte Selbst impliziert die ständige Absetzung von der Vergangenheit und dem Jetzt und ein unaufhörliches Sicheinsetzen für die Zukunft. Die Definition des Menschen, so wie sie bei Sartre vorliegt, ist eine, die mit der

melancholisch gefärbten Subjektivität der Koeppenschen Protagonisten nicht vereinbar ist: „Der Mensch ist ein Wesen, das sich in die Zukunft entflieht.“ (Bürger 2007, S. 29)

Die Frage ist nun, ob man manche von den existentialistischen Passagen in der Nachkriegstrilogie als eine Polemik gegen den Sartreschen Existentialismus lesen kann. In dem Roman *Das Treibhaus* werden ziemlich nachvollziehbar die Einwände gegen den Sartreschen Existentialismus plausibel gemacht. Keetenheuve agiert zwar im Auftrag der Erweckung des Freiheitsbewusstseins bei seinen Landsleuten, er denkt jedoch zugleich über die Einschränkungen der Freiheit nach und zeigt das kritische Bewusstsein des Intellektuellen, der in den das Individuum determinierenden sozialen und ökonomischen Kontexten die Freiheit verfißt. Er erkennt allmählich, dass seine Zeitgenossen der absoluten Freiheit nicht gewachsen sind. Der Roman *Das Treibhaus* entwirft damit ein Bild Nachkriegswestdeutschlands, in dem Elemente einer fatalistischen Betrachtungsweise auffallend sind: „Das Ansehen der Demokratie war gering. Sie begeisterte nicht. Und das Ansehen der Diktatur? Das Volk schwieg. Schwieg es in weiterwirkender Furcht? Schwieg es in anhänglicher Liebe? [...] Und Keetenheuve? Er diente der Restauration und reiste im Nibelungenexpress.“ (T 36)

Angesichts der politischen und gesellschaftlichen Praxis Nachkriegswestdeutschlands, die trotz des Demokratisierungsprozesses vermittelt der kulturellen Repräsentationen der altgermanischen Mythen die alten Herrschaftsformen konserviert, konstatiert Keetenheuve die tatsächliche Wirkungslosigkeit des Gedankens der Freiheit und überlässt ihn den Philosophen zur „unfruchtbaren Erörterung.“⁴¹⁷ Damit tut er Freiheit als etwas mit der faktischen Welt Inkommensurables ab. Den Schauplatz Bonn kann man mehr oder weniger als eine Konkretisation des Faktischen ansehen, weil Keetenheuve die Unfreiheit vorwiegend als eine Eigenschaft des Seins betrachtet und die Existenz der Freiheitsräume in anderen Teilen der Welt zwar zulässt, jedoch nur mit Vorbehalten.⁴¹⁸ In Bezug auf die realen Möglichkeiten des Menschen demaskiert er absolute Freiheit als „Phantom“ (T 18), als Gegenstand der philosophischen Reflexion, die die realen Möglichkeiten des Daseins außer acht lässt.

Problematisiert wird die Sartresche Auffassung der Freiheit ferner im Zusammenhang mit dem Scheitern der Figur Elkes. Diese Problematisierung ist in die Wiedergabe von Keetenheuves Glauben eingeschrieben, sich an seiner Frau Elke versündigt zu haben, weil er ihr zu viel Freiheit im Sinne einer Unverbindlichkeit gegönnt und ihr keine Sinnangebote

⁴¹⁷ T 18.

⁴¹⁸ Als potenzielle Freiheitsräume figurieren in seinem Bewusstsein Guatemala, Amerika und Indien. In den Reflexionen Keetenheuves gibt es jedoch auch Relativierungen dieser Sicht.

gemacht hat. Damit ist gemeint, dass Keetenheuve keine Ziele definiert hat, deren Verfolgung den Sinn von Elkes Existenz ausmachen könnte: „[...] sie hatte keinen Schullehrer gehabt jetzt hatte sie einen Schullehrer in Bonn und er gab ihr keine Aufgaben [...]“ (T 19) Keetenheuve setzt die Freiheit nicht mit dem Nichts im Sinne Sartres gleich, sondern nimmt das Nichts als reine Negativität wahr und sieht Elkes Existenz deshalb als misslungen an, weil diese jedwede Orientierung, was die Wertesetzung angeht, vermisste. Freiheit im absoluten Sinne ist in seinen Reflexionen mit der metaphysischen Unbehaustheit identisch, mit einem Zuwenig an allgemein verpflichtenden Sinnentwürfen, die dem Individuum einen Rückhalt im Dasein gewähren könnten.

Sie wußte mit der Freiheit nichts anzufangen. Sie verlor sich in ihr. Das anscheinend pflichtlose Leben war für Elke wie ein ungeheures Wasser, das sie landlos umspülte, ein Ozean der Leere, dessen unendliche Öde allein vom Gekräusel der Lust, vom Schaum des Überdrusses, vom Wind aus vergangenen Tagen belebt wurde. (T 15)

Der zitierte Abschnitt, der Elkes düstere Befindlichkeiten vergegenwärtigt, ist ein Paradebeispiel für die Koeppensche Darstellung der inneren Leere des modernen Subjektes, das frei ist, jedoch nicht weiß, welche Bestimmung es seiner Existenz geben sollte. Die Langeweile der Existenz ohne Bestimmung wird metaphorisch als endloses Gewässer umschrieben, wobei höchst suggestiv – weil auch in der Terminologie der Meeresbildlichkeit und zudem mit Hilfe von Elementen einer Vanitas-Metaphorik - diejenigen Phänomene des Lebens wie Lust und Erinnerung an die Freuden der Jugend dargestellt werden, die dem Individuum höchstens ein ephemeres, kurzfristiges Vergnügen angedeihen lassen.

Nun darf man jedoch nicht darüber hinwegsehen, dass Sartre Freiheit nicht im Sinne der Verantwortungslosigkeit verstand. Er betonte vielmehr, dass dem Menschen durch seine Freiheit Verantwortung gegenüber seiner Existenz und der Existenz anderer auferlegt wird. Der Mensch hat nach ihm keine Möglichkeit, seine Verantwortung abzulegen. In diesem Sinne scheint der Erzähler von *Das Treibhaus* mit Sartre übereinzustimmen, wenn er aussagt, dass für Elke das „pflichtlose Leben“ zum Verhängnis wurde. Zu einer ähnlichen Sicht der Freiheit als Verantwortung gelangt auch Keetenheuve: „Ihm war ein Mensch überantwortet, und er ließ ihn fallen.“ (T 21)

Auf der anderen Seite werden im Zusammenhang mit dem Scheitern Elkes die negativen Auswirkungen des modernen Atheismus, zu dem sich Sartre explizit bekannte, auf die menschliche Psyche exponiert. Keetenheuve sieht ein, dass der Mensch einen Anhaltspunkt jenseits seines Bewusstseins braucht, nach dem er sich richten könnte. Der Text von *Das Treibhaus* scheint damit zu widerlegen, dass es möglich ist, den Willen zum Dasein lediglich

aus der sich wandelnden Subjektivität zu schöpfen. Der Transzendenzverlust hat unvermeidlich den Niedergang des Individuums zur Folge.

Sie fiel in Düsternis. Sie fing an, Gott zu beschimpfen. Elkes Gott war ein böser Gott, ein Ungeheuer mit der Wollust des Quälens. „Es ist kein Gott da,“ sagte Keetenheuve und er nahm ihr den letzten Trost, den Glauben an einen blutigen Götzen. (T 21)

Man kann diese Passage als eine Polemik gegen den Sartreschen Atheismus lesen. Indem Keetenheuve sich selbst anklagt, seiner Frau den Glauben an einen „blutigen Götzen“ genommen zu haben, offenbart er die Überzeugung, dass das menschliche Dasein schließlich nur von außen begründet werden kann und dass auch der Glaube an einen bösen Dämon für das Individuum tröstlicher ist als totale Glaubenslosigkeit, weil er das Nichts neutralisiert.

Im Folgenden möchte ich mich mit den Motiven des Nichts und des Ekels auseinandersetzen, die ein weiterer Nachweis dessen sind, dass Koeppens Texte sich auf den französischen Existentialismus beziehen. Es muss gleichzeitig berücksichtigt werden, dass die Problematik des Ekels nicht nur in den Texten Jean-Paul Sartres ausdiskutiert wird, sondern schon bei Nietzsche und Kierkegaard zu finden ist. Sowohl Nietzsche als auch Kierkegaard thematisieren Ekel im Sinne einer Haltung,⁴¹⁹ die die ganze Existenz und die ganze Welt betrifft. Dasselbe ist in Bezug auf die Texte Koeppens zu konstatieren. Ekel hat hier nicht die Form eines episodischen Gefühls, sondern einer existenziellen Einstellung.

In *Das Treibhaus* betreffen die Ekelgefühle des Protagonisten den Ort, an dem die Handlung des Romans spielt, sowie andere Figuren. Sowohl der Schauplatz Bonn wie auch einige Figuren stehen in Keetenheuves Reflexion für das Faktische der menschlichen Existenz. In den Momenten des Angeekelt-Seins betrachtet Keetenheuve so z. B. die Bonner Techniker oder Büroangestellten als triebhafte Wesen, Tiere oder nimmt an ihnen etwas Maschinenartiges wahr. Als triebhaft erscheinen ihm die „geilen“ (vgl. T 39) und machtsüchtigen öffentlichen Funktionäre.

Die Interessenvertreter mit entleerter Blase, befreitem lebensfrohem Gedärm schnatterten, schnodderten, sie waren ihres Appetites sicher. (T 39)

Eine entmenslichende Maschinenartigkeit attestiert er dem Technokraten Frost-Forestier, der zu einem Sinnbild der technischen Moderne mit ihrem Leistungszwang wird.

[...] und Frost-Forestier aß nicht mit Appetit und war kein Mensch; vielleicht war er eine Hochleistungsmaschine, ein raffiniert konstruierter Allesschluckmotor, der sich zu bestimmter Zeit mit Brennstoff füllen mußte und in der Notwendigkeit kein Vergnügen sah. (T 87)

⁴¹⁹ Von dem Erleben des Ekels als Haltung ist das Erleben des Ekels als episodisches Gefühl zu unterscheiden. (Demmerling, Landweer 2007, S. 103)

Die Konzentration des Erzählers auf die den Ekel hervorrufenden Ausscheidungsprozesse der Bonner Karrieremenschen zeigt, dass deren Existenz kein höherer Sinn zugesprochen werden kann als der rein naturwüchsige des ständigen Verschlingens und Ausscheidens. Nach Sartre, einem der Anwälte des Ekels, stellt sich Ekel ein, wenn das Leben aufhört, als sinnhaft zu erscheinen. So wie Keetenheuve die Sinnhaftigkeit der westdeutschen Nachkriegspolitik und der Existenzweise seiner Zeitgenossen entgleitet, so hört er auch auf, seine Umgebung anzuerkennen und alles erscheint ihm grundlos.

Der Einbruch des Grundlosen zeigt sich in dem folgenden Textabschnitt, in dem der Schein der Sonne als „ironisch“ und „irisierend“ beschrieben wird, womit der Welt, die sie bescheint, alles Eindeutige genommen wird.

Schweiß stand auf seiner Stirn. Er ging zum Zeitungsstand. Die Sonne war zu Besuch, kam durch ein Fenster und warf ihr Spektrum über die neuesten Nachrichten, über das Guttenbergbild der Welt, es war ein irisierendes, ein ironisches Flimmern. (T 42)

Der Text ist auch andernorts darum bemüht zu zeigen, dass Keetenheuve die Sinnentleerung der Welt registriert und des Absurden und Zufälligen der menschlichen Existenz gewahr wird.⁴²⁰ Die Existenz erscheint ihm als etwas Stoffliches, Dichtes und Kompaktes, was keinen Sinn durchscheinen lässt. In den Handlungsablauf werden seine Lektüre-Erinnerungen an Jonathan Swift und Erinnerungen an den Berliner Doktor Forelle hineinmontiert, die beide ihren Ekel an der Existenz primär als Abscheu vor der körperlichen Existenz erlebten. Wie bei Keetenheuve betrifft der Ekel Doktor Forelles die biologische Faktizität des Lebens und ist als Abneigung gegen den dinghaften Charakter des Daseins zu deuten, der sich am augenscheinlichsten in der menschlichen Körperlichkeit manifestiert: „Er ekelte sich vor den Körpern, arbeitete seit Jahrzehnten an einer psychoanalytischen Studie über Swift und legte am Abend Watte um seine Türschelle, um ja nicht zu einer Geburt geholt zu werden. Nun lag er mit all den verabscheuten Leibern zusammen unter den Trümmern der Mietskaserne.“ (T 39)

Kierkegaard bringt seinen Ekelgefühl in einen Zusammenhang mit dem Sinnverlust: „Mein Leben ist bis zum Äußersten gebracht; es ekelt mich des Daseins, welches unschmackhaft ist, ohne Salz und Sinn. [...] Man steckt den Finger in die Erde, um zu riechen, in welchem Lande man ist – ich stecke den Finger ins Dasein, es riecht nach nichts.“ (Demmerling, Landweer 2007, S. 106) Unter dem analogen Aspekt des Sinnlosen erscheint das Ekelgefühl bei Sartre: „Kein notwendiges Sein kann aber die Existenz erklären: die Zufälligkeit ist nicht ein falsches Scheinen, eine äußere Erscheinungsform, die man verscheuchen kann – sie ist das

⁴²⁰ Inwiefern in dieser Betrachtungsweise auch eine explizite Kulturkritik vorhanden ist, wird das Kapitel 2.3.10 aufgreifen.

Absolute und mithin das vollkommene Zwecklose. Alles ist zwecklos – der Park, die Stadt, ich selbst. Wenn man sich darüber klar wird, dreht es einem das Herz im Leibe um, und alles beginnt zu schwimmen.“ (Demmerling, Landweer 2007, S. 107)

Die Ekelgefühle sind als Begleitphänomene des Absurden anzusehen. Bei Camus stehen sie für das Moment der Bewusstwerdung der Sinnlosigkeit der Existenz und der ontologischen Unfreiheit des Menschen. Der Kern dieser Unfreiheit liegt in dem Camusschen Diskurs des Absurden u. a. darin, dass man sich mit gesellschaftlichen Rollen und Funktionen identifiziert. In *Das Treibhaus* lässt sich erkennen, dass Keetenheuves Ekelgefühle sich vorwiegend auf Figuren beziehen, die öffentliche Funktionen bekleiden – mit Camus gesagt auf Menschen, die den Inhalt ihres Daseins ausschließlich in den gesellschaftlichen Formen von Identität suchen. Sie betreffen aber auch das Familienleben, das Keetenheuve als Keimzelle der Unfreiheit erachtet: „Die Familie hatte einen strapaziert. Körperabwärts, unter dem Mantel, der Jacke, dem Hemd, lief der Schweiß. Schweiß der Erschöpfung, Schweiß der Erinnerung, Schweiß des Schlummers, Schweiß des Sterbens, Schweiß der Neugeburt, Schweiß des Wohingefahrenwerdens und wer weiß wohin, Schweiß der nackten, der bloßen Angst.“ (T 37) Wenn man diese Passage genau überprüft, erkennt man, dass das ekelerregende Bild des Schweißes diejenigen Tatsachen der menschlichen Existenz betrifft, die sich aus deren Faktizität, aus der Geworfenheit des Individuums in die Welt und in den Körper ergeben. Es sind die biologischen Ereignisse wie Geburt und Sterben, mentale Prozesse des Erinnerns, die das Individuum in der Vergangenheit verstricken, und nicht zuletzt der psychische Zustand der Angst, der von der Ungesicherheit der menschlichen Existenz in der unstabilen historischen Welt herrührt. In Keetenheuves Beobachtungen wird die Erinnerung ganz offenkundig in Zusammenhang mit der Bewältigung der nationalsozialistischen Vergangenheit gebracht, die Angst resultiert aus der Einsicht, dass die geschichtliche Existenz im Grunde genommen ein immerwährender Krieg ist.⁴²¹ An Keetenheuves Kampf gegen die Wiederbewaffnungsgesetze lässt sich seine Befürchtung ablesen, dass mit der Bewaffnung ein Ja zu einem potentiellen künftigen kriegerischen Konflikt gesagt wird.

Der Familienbereich wird in Keetenheuves Imagination – mitunter aber auch in der Imagination der Figur des Abgeordneten Korodins⁴²² – zu der Sphäre der Enge, des Druckes

⁴²¹ Der „ewige Krieg (...), der auch im sogenannten Frieden andauert“, ist ein Thema der späteren deutschsprachigen Prosa des Absurden. Es ist typisch für die Texte Ingeborg Bachmanns und Thomas Bernhards. (Hoffmann 2006, S. 405)

⁴²² Auch wenn Keetenheuve als eine vereinsamte Figur entworfen wird, die überall auf Unverständnis stößt, kann man in dem Text beobachten, dass der Erzähler mitunter die Perspektive der Figur Korodins in einem mit

und der Entmündigung des Individuums und damit zu der potentiellen Ursache eines neuen Krieges. Dieser wird in der Terminologie der Freiheit als die einzige Möglichkeit der Befreiung vor zu viel Nähe gesehen, die alle Attribute des Ekelhaften trägt. Die Beschreibung der Ekelhaftigkeit des Familienlebens dominiert die Konzentration auf das Materielle und Biologische, wobei die Aufmerksamkeit des Erzählers auch auf die belanglose Kommunikation innerhalb der Familie gerichtet wird: „[...] und doch war es nur der Überdruß am Lärm der Siedlungen, der Unmut über so viel Nähe, der Ekel vor den Gerüchen des Essens und der Verdauung, vor den Ausdünstungen der vielgetragenen Kleider und der eingelaugten Wäsche im Zuber, dem Bergmann wurde übel vor dem Schweiß der Frau (er liebte sie), vor den Ausscheidungen der Kinder (er liebte sie), und wie ein Orkan umdröhnte ihn das unaufhörliche Gequatsch ihrer Lippen.“ (T 107)

An anderen Stellen fokussiert der Erzähler auf vor allem diejenigen Aspekte der Ekelhaftigkeit, die sich an dem menschlichen Körper im Zusammenhang mit dem Alterungsprozess abzeichnen: „[...] man sieht doch alles, Falten, das träge Fett.“ (T 121) Das Bild der Alterung des menschlichen Körpers findet eine Parallele in dem Bild des Abfalls des Marktes: „Fauliges, Stinkendes, Verwesendes, Ranziges, Verdorbenes lag unter seinen Füßen.“ (T 121) Es gehört zu dem Stil der Koeppenschen Romane, dass die Problematik der menschlichen Existenz oft in Parallele zu den Erscheinungen der Dingwelt gestellt wird – damit scheinen diese Romane die Kontingenz der menschlichen Existenz zu inszenieren. Die menschliche Existenz verliert so ihre Sonderstellung. Als ein Phänomen der bloßen Faktizität wird ferner die Sexualität abgebildet. Der Erzähler konzentriert sich in erster Linie auf ihre häßlichen und entwürdigenden Aspekte, um die Gegenposition des intellektuellen Protagonisten, dem die „wirkliche Wollust bisher nur im Traum erschienen ist“ (T 16), zu betonen.

Sartre reflektiert in seinen Texten über die Existenz als die Faktizität und über das Bewusstsein als eine Instanz, die den Gegensatz zu der Existenz bildet und vor der Faktizität flieht. Es ist die Existenz, was in dem menschlichen Bewusstsein Ekel hervorruft, weil sie das Bewusstsein bedrängt und die Freiheit des Individuums beeinträchtigt. Man beginnt sich nach Sartre vor der Existenz zu ekeln, wenn man ihrer Fülle gewahr wird. Sie tritt in dem

dem Freiheitsdiskurs Keetenheuves vergleichbaren Gedankenkontext fundiert. Man kann in allen drei Romanen der Nachkriegstrilogie Ansätze des für die existenzialistische Literatur kennzeichnenden Spiegelmenschenmotives finden. Der Spiegelmensch dient in der existenzialistischen Literatur als Alternative zu der Einsamkeit des Protagonisten. (siehe dazu Papoušek 2004, S. 97-119) Ein interessanter Aspekt des Spiegelmenschenmotives in der Nachkriegstrilogie ist, dass als eine Quasi-Alternative zu dem skeptischen Weltbild des Protagonisten eine Figur auftritt, die eine Affinität zu der christlichen Religion hat, auch wenn der Protagonist selbst als ungläubig definiert wird.

menschlichen Bewusstsein als das Klebrige auf, das verschiedene Formen haben kann: Es kann sich zeigen als das Vergangene, Verfestigte, als der Leib, sofern er das bloß Fleischartige ist. All diese Formen des Existierenden werden auch in den Texten Koeppens abgebildet und thematisiert. Keetenheuve bedrängt nicht nur seine eigene Körperlichkeit und die Körperlichkeit der anderen, sondern auch seine Vergangenheit, die sich ihm ständig aufdrängt und ihm eine Lebensbilanz abverlangt. Nicht zuletzt fühlt er sich von den allgegenwärtigen Symptomen der Konsumgesellschaft angeekelt, was auf einen Überdruß im Überfluss⁴²³ schließen lässt.

Keetenheuve erscheint das, was existiert, als überflüssig und überzählig. Da er jedoch dieser Existenzfülle aufgrund der Determination durch die soziale Umwelt keinen zukunftssträchtigen Gegenwert entgegenstellen kann, kann er nicht Distanz von ihr gewinnen und sie durch das Bewusstsein nichten. Das unterscheidet seine Position von der der Hauptfigur des Dramas *Die Fliegen* (*Les Mouches*, 1943) Sartres, Orestes, der sich gegen seine Umwelt bis zum Schluss des Dramas auflehnt. Bei Keetenheuve kann man zwar den Ekel als Grundbefindlichkeit und die Sehnsucht nach der Befreiung von den Fesseln des Faktischen, dessen Bestandteil auch das Soziale ist, konstatieren, durch seinen Selbstmord kommt jedoch zum Ausdruck, dass er es für undurchführbar hält, im Dasein Freiheit zu erreichen. Dass er noch kurz vor dem Tod wünscht, in die materielle Welt einzudringen und sie zu ergründen, belegt den magischen Aspekt seiner Psyche. Diesen hat er mit dem Protagonisten des Romans *Der Ekel* von Sartre, Roquentin, gemeinsam. Die Analogie ist an den zwei folgenden Passagen zu erkennen.⁴²⁴

⁴²³ Den Überdruß im Überfluss beschreibt Roland Lambrecht in seiner Melancholie-Studie *Der Geist der Melancholie (Eine Herausforderung philosophischer Reflexion)*.

⁴²⁴ Sartres Roman *Der Ekel*, in dem das einsame Leben eines Historikers namens Roquentin geschildert wird, der die Überwindung seiner Lebenskrise in der Kunst sucht, ist anscheinend der inspirierende Impuls für den Roman *Das Treibhaus* gewesen. Dass Roquentin als Referenzfigur für Keetenheuve diente, spürt man in einigen Reflexionen und Imagination Keetenheuves auf. Die in *Das Treibhaus* realisierte intertextuelle Beziehung lässt sich als *palintextuell* bestimmen, weil *Das Treibhaus* die Textteile von *Der Ekel* in abgewandelter Form zitiert. Die Gestaltung der kommunikationslosen Lebensführung Keetenheuves und die Wiedergaben seiner Ekelerfahrungen offenbaren eine ähnliche melancholische Haltung wie bei Sartre. (siehe dazu Kapitel 2.2.1) Zu fragen ist nun, ob der Sartreschen Aussage und ihrer Analogie bei Koeppen gleiche semantische Bedeutungen zugemessen werden können. Es ist nicht zu übersehen, dass die Gesamtaussage des Romans *Der Ekel* mit der Gesamtaussage von *Das Treibhaus* in vielerlei Hinsicht „ideologisch“ unvergleichbar ist, weil Keetenheuve z. B. in die Romanhandlung als eine Figur eingeführt wird, die sich zu dem Dilettantismus bekennt und ihm einen utopischen Potential beimisst, während bei Sartre die Figur des Autodidakten für die Karrikatur des naiven Humanisten steht. Man kann in Bezug auf *Das Treibhaus* auch kaum von der existentialistischen Romanstruktur sprechen. *Der Ekel* wird als existentialistischer Roman *par excellence* in der Ich-Form erzählt, während Koeppen sowohl in dem Frühwerk wie auch in seinen Nachkriegsromanen mit dem Konzept des auktorialen Erzählers arbeitet, durch das er eine gewisse Distanz zu dem Erleben seiner Protagonisten schafft. Nicht zuletzt ist an der Koeppenschen Erzählinstanz die Intention des Autors abzulesen, die erzählte Welt im traditionellen Sinne als das Ganze zu entwerfen (vgl. Hielscher 1988, S. 10). Koeppen erzählt in seinen Romanen auch handfeste Geschichten, die eine stärkere Finalität als der in Tagebuchform abgefasste Roman Sartres haben.

Keetenheuve faßte das Brückengeländer, und wieder fühlte er das Beben des Steges. Es war ein Zittern im Stahl, es war, als ob der Stahl lebe und Keetenheuve ein Geheimnis verraten wolle, die Lehre des Prometheus, das Rätsel der Mechanik, die Weisheit der Schmiede – aber die Botschaft kam zu spät. (T 190)

Und in *Der Ekel* findet man eine Passage, die beschreibt, wie Roquentin das Geheimnis der Existenz auf eine magische Art und Weise begründen will.

Da hat der Park mir zugelächelt. Ich habe mich an das Tor gelehnt und habe lange geschaut. Das Lächeln der Bäume, der Loorbeerbaumgruppe, *das wollte etwas sagen; das war das wirkliche Geheimnis der Existenz.* (E 213)

Wie man sieht, plagiert Keetenheuves Wahrnehmung des magischen Aspektes des Steges nahezu Roquentins Wahrnehmung des magischen Aspektes des Parkes. Beide Figuren zeigen die Tendenz, die raumzeitliche und menschliche Dimension ihres Dasein in dem Zeitlosen und Unmenschlichen aufgehen zu lassen.⁴²⁵

Der Begriff des Nichts bildet eine der zentralen Kategorien des Denkens Jean-Paul Sartres und Martin Heideggers. Er wird von diesen beiden Existentialphilosophen in teilweise unterschiedlichen Kontexten verwendet. Sartre führt die Kategorie des Nichts im Zusammenhang mit seinen Reflexionen über das reine Bewusstsein ein, während Heidegger sich des Begriffes des Nichts in Bezug auf das „Sein zum Tode“ (Byung Chul-Han, S. 30) bedient. Bei Koeppen erscheint der Begriff des Nichts in *Das Treibhaus*. Man entdeckt ihn hier in zwei Varianten – die eine ist teilweise Heideggerscher, die andere Sartrescher Prägung.

Für Heidegger ist die Existenz eine ständige Vorwegnahme der Zukunft. Die Zukunft betrachtet Heidegger als etwas Offenes, was für den Menschen Möglichkeiten parat hat. Die fundamentale Möglichkeit, an der niemand vorbeikommt, ist der Tod. Der Schwerpunkt des Daseins liegt nach Heidegger in der Existenz zum Tode, deren ständiger Begleiter Angst vor dem Nichts ist (Reding 1949, S. 177-178). Heidegger versteht das Nichts als das Sein des Seienden, das dem Menschen ständig entgleitet, weshalb es ihn ängstigt. Die Angst vor dem Nichts wird in *Das Treibhaus* thematisiert. Die Konfrontation Keetenheuvess mit dem Nichts wird in der Szene dargestellt, wo er an den Tod seiner Frau Elke denkt. Sein Entsetzen stellt sich angesichts der Vorstellung des Nichts nach dem Tode ein, und impliziert die Unmöglichkeit, das Sein nach dem Tode zu erfassen, das mit dem „Sein des Seienden“ (Byung Chul-Han 1999, S. 12) identifiziert werden kann, wenn man den Todesdiskurs des Romans auf die Philosophie Heideggers bezieht. Die Angst vor dem Nichts nach dem Tode

⁴²⁵ Eine Analogie zu der Tendenz zur magischen Vermittlung der Welt findet man in *Die Mauer schwankt*. Die Fähigkeit des Baumeisters Johannes von Süde, den Ersten Weltkrieg und damit das „Ende der alten Welt“ (M 3) zu prophezeien, ist mit dem existentialistischen Diskurs, der in dem Magischen nur Manifestation der Emotionen sah, unvereinbar. (siehe dazu Sartre, Jean-Paul: *Nástin teorie emoci*; in: *Vědomí a existence*, OYKOIMENH, Praha 2006, S. 53-101)

beziehungsweise vor einer Existenz im Jenseits erweist sich als eine Angst vor dem verdeckten „Sein des Seienden“ (Byung Chul-Han 1999, S. 12), das verstandesgemäß keineswegs objektiv vermittelt werden kann. Mit dem Tod Elkes tritt so im Leben Keetenheuves das Absurde zutage.

Die absurde Sicht des Todes, die Keetenheuve nahe liegt, ist eine Differenz gegenüber der Heideggerschen Auffassung des Nichts. Bei Heidegger löst das Nichts zwar eine Angst im Menschen aus, andererseits verbirgt es aber die Dimension der Erschlossenheit in sich. Man muss sich ins Nichts hineinhalten und dem Tode als eigenster Möglichkeit zugewandt sein, damit man die Eigentlichkeit gewinnt. Bei Keetenheuve ist dagegen eine positive Aneignung des Nichts und des Todes nicht festzustellen. Er reflektiert die Absurdität des Todes und sieht den Menschen im Universum entweder als ein vereinsamtes Wesen oder als ein Spielzeug in den Händen von boshaften Kräften: „[...] und jetzt, da er traurig an Elke dachte, [...] an Elke unter der Friedhofserde und schon dem Unbekannten ausgeliefert, der Verwandlung, die entsetzlich war, wenn es das Nichts war, und die entsetzlich blieb, wenn es mehr als nichts war [...]“ (T 11) Keetenheuves Angst, die sich bei ihm angesichts des Todes seiner Frau einstellt, ist genaugenommen eine Angst vor dem Ende des Lebens. Das ist eine wesentliche Differenz gegenüber Heidegger, dessen „Angst vor dem Tod“ (Byung Chul-Han 1999, S. 32) mit der Angst vor dem „eigensten, unbezüglichen und unüberholbaren Seinkönnen“ (Byung Chul-Han 1999, S. 32) identisch ist, so dass der Gegenstand der Angst eigentlich das „In-der-Welt-sein-Können“ (Byung Chul-Han 1999, S. 32) und nicht das „pure Verschwinden“ (Byung Chul-Han 1999, S. 33) ist. Es scheint also evident zu sein, dass die Angst vor dem Nichts bei Koeppen Ausdruck einer eigenen Diskursivität ist, die mit dem Angstdiskurs Heideggers nur die gemeinsamen Ausgangspunkte teilt.

In dem Roman *Das Treibhaus* wird im Zusammenhang mit dem Motiv des Nichts der Verlust des metaphysischen Bezugs erörtert.⁴²⁶ Selbst der Protagonist ist ein Vertreter des

⁴²⁶ Es ist übrigens nicht möglich, die in die Gedankengänge Keetenheuves eingeschaltete Figur des Nichts eindeutig zu dem existentialistischen Diskurs einzuordnen. Es mag sich in *Das Treibhaus* im Falle dieser Figur nämlich um einen Bezug auf den Kriegsroman des amerikanischen avantgardistischen Schriftstellers Edward Estlin Cummings` handeln, der im Jahre 1922 in Amerika und im Jahre 1954 in deutscher Übersetzung unter dem Titel „Der endlose Raum“ erschien und auf den Koeppen in seiner Rezension *Ein Aufschrei gegen Gewalt. E. E. Cummings` Roman „Der endlose Raum“* (Koeppen 1986, S. 305-307) zu sprechen kommt. Koeppen erwähnt in dieser Rezension, dass die Denkfigur des Nichts bei Cummings für „diese unsere sogenannte Welt“ (Ebd. 305) steht, gegen die sich der Künstler stellen muß. Koeppen plädiert unter Berufung auf den Vordenker des Existentialismus Max Stirner für das Individuum und sieht den Künstler als den im Interesse des Individuums gegen die historische Gewalt Revoltierenden. Diese Einstellung findet Eingang in die fiktive Welt von *Das Treibhaus*, indem Keetenheuve, der hier als Leser Cummings` gezeigt wird, sich gegen die Mehrheit seiner Zeitgenossen auflehnt, mit deren Denken er das Potential des Ausbruchs eines neuen kriegesischen Konflikts verbindet. Die in seiner Imagination befindliche Figur des Nichts kann damit auf zweierlei Art und

Atheismus, obwohl er dies auch kritisch wahrnimmt und der moderne Atheismus in den Erzählerkommentaren ironisiert wird – in den Fragen der Religion scheint der Romandiskurs von merkbarer Paradoxie geprägt zu sein. Die Textstellen, an denen der atheistische Standpunkt Keetenheuves zum Ausdruck gebracht wird, weisen Parallelen zu dem zeitgemäßen Diskurs des Nihilismus sowie zu dem atheistischen Diskurs des Sartreschen Existentialismus auf. Ihre Funktion in dem Roman besteht u. a. darin klarzumachen, wie der moderne Atheismus verursachen kann, dass das Individuum in Verzweiflung verfällt. Die Verzweiflung Elkes kann als eine moderne Form der Verzweiflung gelesen werden,⁴²⁷ die davon herrührt, dass sich vor dem Menschen, wenn dieser sich als absolute Freiheit und als alleiniger Gesetzgeber seiner Existenz denkt, Abgründe des Nichts auftun. An der Figur Elkes werden die Grenzen des atheistischen Existentialismus Jean-Paul Sartres gezeigt.

Die Sartresche Auffassung des Nichts ist mit dem Begriff der Freiheit eng verknüpft. In Sartres Philosophie entsteht das Nichts durch die Distanznahme gegenüber dem faktischen Sein, das ein Gegenteil der Subjektivität ist. Die Subjektivität ist das radikal andere der Faktizität. Will das Individuum seine Freiheit behaupten, so muss es von der Faktizität Abstand nehmen. Das bedeutet aber auch, wie schon am Anfang dieses Kapitels vorweggeschickt, von der Vorstellung einer substantiellen Identität Abschied zu nehmen, die mit dem Faktischen zusammenfällt. Somit ist das Nichts das reine Bewusstsein, das aller Substantialität ledig ist, wodurch es die Welt des Faktischen negiert. In der existentialistischen Philosophie Sartres hat das Nichts ähnlich wie in der Philosophie Heideggers eine positive Konnotation. Das Nichts ist eine rein menschliche Kategorie, weil nur der Mensch nicht ein Ding unter den Dingen ist, sondern über das Bewusstsein verfügt.

In *Das Treibhaus* liegt mit der Artikulation der Gedanken und Gefühle Keetenheuves eine analoge Sicht des Faktischen vor. Keetenheuve distanziert sich von dem Faktischen, das in dem Text in zahlreichen naturalistisch gefärbten Schilderungen als das Naturwüchsige dargestellt wird. Das Dasein der Menschen, die nur ihren Instinkten leben, fasst er in Eintracht mit dem existentialistischen Diskurs Jaspers` als das „bloße Dasein“ (T 100) auf. Die Darstellungen des „bloßen Daseins“ sind vornehmlich in denjenigen Szenen anzutreffen, die

Weise interpretiert werden. Einerseits als eine Bezugnahme auf Sartre, andererseits als eine an Cummings angelehnte metaphorische Umschreibung der Nichtigkeit der Nicht-Künstler.

⁴²⁷ Man kann Elkes Verzweiflung auch im Kierkegaardschen Sinne als eine Bewusstwerdung der Geistigkeit interpretieren, deren Vermittler Keetenheuve als Intellektueller ist und durch die Elke aus der Unmittelbarkeit ihrer leiblichen Existenz hinausgeführt und vor die Notwendigkeit gestellt wurde, sich als Freiheit und daher geistig zu definieren. (zur Problematik der Verzweiflung siehe Kierkegaard, Sören: *Die Krankheit zum Tode, Furcht und Zittern, Die Wiederholung, Der Begriff der Angst*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2007, S. 25-177) Tatsächlich gibt es in dem Roman Signale für diese Deutungslinie, wie z. B. die in den Rückblenden Keetenheuves an den Tag gekommene Erkenntnis, dass Elke an seiner Seite verzweifelte.

als Kritik der zu sehr von dem Instinktmäßigen bestimmten Umstände in der Bundesrepublik der 1950er Jahre zu lesen sind. Keetenheuve definiert sich selbst als einen Intellektuellen, der es scheut, instinktmäßig zu handeln. Die Alkoholsucht seiner Frau, ihre Sexbesessenheit sowie ihr Bedürfnis, durchs Leben geführt zu werden, zeugen davon, dass sie als eine Figur konzipiert wurde, die zu dem Versinken im Faktischen neigt. Daraus ist auch ihre Angst vor der Freiheit zu erklären, die sich bei ihr als Bedürfnis nach „Schutz vor der Weite“ (T 19) äußert. Es ist dabei ausgerechnet die Philosophie Sartres, in der nicht die Weite, sondern die Nähe als bedrohlich erlebt wird. Aus Angst vor der Freiheit, die bei Elke mit der Angst vor der Intellektualität zusammenfällt, geht Elke homoerotische Beziehungen ein, die für sie eine Möglichkeit darstellen, ihren Instinkten freien Lauf zu lassen.

[...] da wurden einfache Worte gesprochen, keine Abstrakta geredet, da war nicht die entsetzliche, die bedrückende, fließende, springende, sprudelnde, nie zu fassende Intellektualität (T 20)

Die Intellektualität, so wo sie Elke wahrnimmt, entspricht der Sartreschen Umschreibung des Bewusstseins als „des ewig Wandelbaren, ewig im Fluss stehenden“ (Reding 1949, S. 180). In der Reflexion Elkes wird das Intellektuelle auch mit den Bildern des Flüssigen und nicht zu Erfassenden assoziiert, wie das Zitat belegt. Der Hinweis auf die „nie zu fassende Intellektualität“ scheint den desubstantialisierten Aspekt des Bewusstseins in Worte zu fassen.

Der Akzent auf das Desubstantialisierte ist auch für die Reflexionen Keetenheuves symptomatisch, der nach dem Tod Elkes sein politisches Engagement zu hinterfragen beginnt. In seiner Verwerfung seines Freiheitsengagements erscheinen Begriffe wie „Gespinnste“, „nebelhaft“, „überflüssig“ und „niemand“, mit denen die Realitätsenthobenheit des existentialistischen Freiheitsdogmas der Nachkriegszeit aufgezeigt wird.

Er ließ sie fallen. Ihm war ein Mensch überantwortet und er ließ ihn fallen. Er reiste den Gespinnsten nach, rang in den Ausschüssen um nebelhafte Menschenrechte, die nicht erkämpft wurden, es war ganz überflüssig, daß er in den Ausschüssen agierte, er würde für niemand etwas erreichen, aber er reiste hin und ließ Elke, das einzige Wesen, das ihm anvertraut, das seine Aufgabe war, in Verzweiflung verfallen. (T 21)

Der Blick auf die zitierte Protagonistenaussage enthüllt zugleich, dass sich darin die existentielle Redeweise mehrerer Existenzphilosophen widerspiegelt.

Auf der einen Seite wird in der erlebten Rede Keetenheuves die Selbstverfehlung thematisiert, die der Gegenstand der Existenzphilosophie Kierkegaards war, auf der anderen Seite lässt sich Keetenheuves Rede auch in den Kontext der Existenzphilosophie Jaspers` setzen, die um die Fragen des Scheiterns der existentiellen Kommunikation und die Grenzsituation der Schuld (siehe Kapitel 2.2.5) kreist. Nicht zuletzt wird darin die Verantwortung gegenüber dem anderen thematisiert, die ein Gegenstand der Reflexionen Sartres war. Die Kombination der Kierkegaardschen, Jaspersschen und Sartreschen

Diskurselementen, die ein Netz von existentialistischem Sinn über die Aussage spannt, wird um Momente einer geschichtlichen Skepsis ergänzt, die zumindest mit dem Sartreschen Freiheits- und Engagementsdiskurs divergiert und sicher auch nicht mit dem Freiheitsdiskurs Jaspers' übereinstimmend ist. Verzweiflung ist wiederum ein Thema der Philosophie Kierkegaards.

Kommt man zu der existentialistischen Denkfigur des Ekels zurück, so ist leicht nachzuvollziehen, dass der Ekel Keetenheuves in dem Roman als eine Bewusstwerdung des Unterschiedes zwischen dem Faktischen und dem Bewusstsein festgehalten ist. Nach Sartre empfindet der Mensch dann Ekel, wenn er von der Existenz durchdrungen ist. Die faktische Welt zeigt sich als die Welt der festen, ausgedehnten, gefüllten Materie, die auf die Freiheit des Individuums einen beeinträchtigenden Einfluss ausübt. Das An-sich, das mit der Existenz der Dinge gleichbedeutend ist, streicht an dem Menschen seine Subjektivität. Dieser kann sie nur unter der Bedingung zurückgewinnen, dass er sich selbst als reine Negation auffasst.

In *Der Ekel* Sartres und in *Das Treibhaus* befinden sich entsprechende Weltbilder, in denen sich dem beobachtenden Protagonisten der stoffliche Charakter der Existenz enthüllt und die Materie als ekelerregend und bedrohlich empfunden wird. Die menschliche Existenz erscheint als eine unter vielen Existenzen, wobei in *Das Treibhaus* das Triviale und Vulgäre des menschlichen Daseins hervortritt. In Sartres Roman *Der Ekel* wird das Faktische der Existenz mit Obszönität verbunden. Auch Keetenheuve erscheint das bloße Existieren als obszön. Triebhafte Sexualität, deren Schilderungen den Text von Anfang bis zum Ende durchziehen, scheint eine der Arten des Obszönen zu sein. Die Obszönität kommt sowohl Keetenheuve wie auch Roquentin als eine Eigenschaft des Faktischen vor. Die Beschreibungen des Daseins stehen bei Sartre wie bei Koeppen im Zeichen der Ästhetik des Häßlichen, die ein künstlerisches Mittel der gesamten künstlerischen Moderne ist.⁴²⁸

Nun folgen zwei Passagen aus den Romanen *Der Ekel* und *Das Treibhaus*, die eine sehr ähnliche Bildlichkeit enthalten. In beiden geht es um das Thema der Existenz der Dinge, wobei deutlich wird, dass sowohl Roquentin wie auch Keetenheuve diese Existenz als etwas Formloses, alle Phänomene der Welt Durchdringendes wahrnehmen.

⁴²⁸ Die Ästhetik des Häßlichen ist die zentrale Form der Dekonstruktion der literarischen Moderne. Wenn man sich die Texte der existentialistischen Philosophen vor Augen führt, so kommt man zu der Schlussfolgerung, dass eine Analogie der Ästhetik des Häßlichen auch in einem Teil der Philosophie der Moderne zu finden ist. In der ästhetischen Moderne bedeutet die Ästhetik des Häßlichen die Absetzung von der Tradition der Ästhetik des Schönen und von der sie tragenden Metaphysik (Vietta 1992, S. 219). In den Koeppenschen Texten bezieht sich die Ästhetik des Häßlichen auf die Zeichen der zunehmenden Vermassung wie Geld, Werbung, Kino und auf die Sphäre der schamlosen, üppigen Sexualität. All dies sind Phänomene, die der existentialistische Diskurs von einer kritischen Position reflektierte.

Und dann, plötzlich: auf einmal war es da, es war klar wie das Licht: die Existenz hatte sich plötzlich enthüllt. Sie hatte ihre Harmlosigkeit der abstrakten Kategorie verloren: sie war der eigentliche Teig der Dinge, diese Wurzel war in Existenz eingeknetet. Oder vielmehr, die Wurzel, das Gitter des Parks, die Bank, das spärliche Gras des Rasens, das alles war verschwunden; die Vielfalt der Dinge, ihre Individualität waren nur Schein, Firnis. Dieser Firnis war geschmolzen, zurück blieben monströse und wabbelige Massen, ungeordnet – vor einer erschreckenden und obszönen Nacktheit. (E 201)

Auch in der Koeppenschen Betrachtung der Existenz wird ihr faktischer, vegetativer Charakter sinnfällig gemacht. Die Existenz der Bonner Beamten wird dabei von der Existenz der Dinge praktisch ununterscheidbar. Dem entspricht, dass die Beamten nicht individualisiert dargestellt werden.

Sie dachten über ihre Existenz und ihre Existenzen im Verhältnis zu allen anderen Existenzen nach, sie betrachteten die Existenz des Hauses, die Existenz des Hohen Kommissariats, die Existenz des Rheines, die Existenz dieses Deutschlands, die Existenz der anderen Rheinstaaen und die Existenz Europas, und in all diesen Existenzen bohrte der Wurm, war Zweifel, Unwirklichkeit und Ekel. (T 99)

In Keetenheuves Reflexionen fällt die ihn umgebende Wirklichkeit mit der Öde des Daseins zusammen, die mit dem Nichts gleichgesetzt wird. Die Öde versinnbildlicht die Sinnlosigkeit des Daseins, die Keetenheuve in allen Phänomenen des Daseins und auch in den gesellschaftlichen Tätigkeiten, z. B. in dem beruflichen Alltag und in der Politik registriert. Es ist offenbar, dass die Öde und die Existenz in seinem Bewusstsein etwas Identisches sind. Für Sartre ist das An-sich oder auch das Faktische, das in Keetenheuves Reflexion als „Wirklichkeit“ (T 102) auftritt, dadurch gekennzeichnet, dass es einfach vorhanden ist. Es hat auch keine Zeit, denn die Zeit existiert nur in dem menschlichen Bewusstsein, das sich gegen das Faktische mit seinen in der Zeit situierten Projekten behauptet. In einem analogen Sinne wird das Wirkliche in *Das Treibhaus* beschrieben.

[...] nun sah er sie, überall, und nie wieder würde die Öde verschwinden, nie wieder würde sie seinen Augen unsichtbar werden. Wie war sie? Wie sah sie aus? Sie war das Nichts, und sie hatte kein Aussehen. Sie sah wie alle Dinge aus. Sie sah wie der Ausschuß aus, wie das Parlament, wie die Stadt, wie der Rhein, wie das Land, alles war die Öde, war das Nichts in einer schrecklichen Unendlichkeit, die unzerstörbar war, denn selbst der Untergang berührte das Nichts nicht. Das Nichts war die Wirklichkeit. (T 102)

An diesem Beispiel werden die Hinweise auf die Rezeption des Sartreschen Existentialismus sichtbar. Als ein Charakteristikum der Betrachtungsweise des Protagonisten macht sich hier die Intertextualität bemerkbar. In dem Bildfeld Öde-Nichts-Wirklichkeit sind die zentralen Gedankengänge des Sartreschen Existentialismus umgesetzt und in den fiktionalen Repräsentationen der bundesrepublikanischen Wirklichkeit der 1950er Jahre konkretisiert. Da in dem Sartreschen Existentialismus von „Nichts“ und „Wirklichkeit“, jedoch nicht von „Öde“ die Rede ist, kann das Bild der Öde für ein Element der literarisch-ästhetischen Eigenständigkeit der Koeppenschen Texte gehalten werden.

Auf eine Verwandtschaft der Protagonistenperspektive in *Das Treibhaus* mit dem Diskurs Sartres lässt ferner schließen, dass Keetenheuve sich von dem Nichts herausgefordert sieht und sein eigenes Sein als etwas empfindet, was mit dem Nichts oder auch dem Wirklichen unvereinbar ist. Das Nichts ist in dem existentialistischen Diskurs nicht etwas, in dem der Mensch aufgeht wie in dem Nirwana, sondern etwas, was den Menschen auf sich selber zurückwirft und in die Haltung hineinzwingt. Es soll ihn zur äußersten Anspannung seines Wesens zwingen, die Heidegger Entschlossenheit nennt. In der Existenzphilosophie wird in der existentiellen Haltung die Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit des Menschen in ihrer letzten Schärfe herausgehoben (Bollnow 1984, S. 30). Keetenheuve stellt dem Nichts, von dem er alles durchdrungen sieht, sein Ich gegenüber und erblickt in dem Ich die einzige Hoffnung, „eine enzeige Chance für David gegen Goliath“ (T 103), wie der Text in einer religiös überhöhten Form, indem er den biblischen Stoff verwendet, mitteilt.

Die Feststellung Keetenheuves, dass er „von Traurigkeit erfüllt“ (T 103) ist, deutet jedoch an, dass seine Herausforderung des Nichts nur etwas Momentanes ist, was nicht von Dauer sein wird. Sein Denken läuft vielmehr als auf eine aktive Konfrontation mit dem Dasein auf die Aufhebung aller Zeit in die Ewigkeit hinaus. Das bezeugt, dass die Melancholie der Koeppenschen Protagonisten und die existentialistische Freiheit im Sinne des politisch-sozialen Aktivismus zwei inkommensurable Phänomene sind.⁴²⁹ Es ist zu beobachten, dass Keetenheuve als Melancholiker zu einem Rückzug aus der Zeit tendiert.

Keetenheuve rannte zum Ufer des Rheins. [...] *Es war vorbei. Die Ewigkeit hatte schon begonnen* (T 189)

Die melancholische Empfindung der „Ewigkeit“, die sich bei ihm abzeichnet und die Földényi in *Melancholie* beschreibt, kann als ein Beispiel des Kontrastes zu dem an der Zukunft orientierten Zeit-Konzept des existentialistischen Diskurses angeführt werden.

Das ewige Jetzt ist trotz seiner ganzen Negativität Ewigkeit, genauer gesagt Außerzeitlichkeit. Und wenn der Melancholiker unter sich selbst leidet, dann leidet er eigentlich an jener Erkenntnis, dass die Zeit mit ihren endlichen Möglichkeiten und Schranken insgesamt vom Menschen abhängt. Das Dasein in der Zeit befähigt den Menschen, seine eigenen Fähigkeiten zu entfalten, doch das Eingeschlossensein in der Zeit verhindert, dass er sich mit Gott vereine. Hinter dem geschlossenen Horizont der praktischen Lebensweise erstreckt sich jene Welt, in der sich der Melancholiker zuhause fühlt – wenn man die Welt, die den Menschen mitsamt seiner Verwurzelung der Ruhe entreißt, als ein Zuhause bezeichnen kann. (Földényi 2004, S. 356-357)

Bei Keetenheuve ergeben sich zwar keine Anhaltspunkte für einen Zusammenhang zwischen seinem melancholischen Zeiterleben und einer Sehnsucht nach der Vereinigung mit Gott,

⁴²⁹ Nach Minkowski besteht die Melancholie in einer Störung im Zeiterleben. Der Kontakt des Melancholikers mit der Wirklichkeit beschränkt sich auf das Jetzt. Es ist ein augenblicklicher Kontakt, der keine gelebte Zeit bzw. keine gelebte Entfaltung mehr besitzt. (Kobayashi, Toshiaki: *Melancholie und Zeit*, Stromfeld/Nexus, Basel und Frankfurt am Main 1998, S. 137)

doch kann man seine in dem Roman öfters artikulierte Zeitkritik für eine Art „negative Mystik der gottlosen Zeiten“ (vgl. Martens 2006, S. 114) halten.

Das sich in dem Roman manifestierende Zusammenspiel zwischen der Sartreschen und der religiösen Diskursivität scheint Ausdruck einer problematisch gewordenen Beziehung des modernen Individuums zu der eigenen Existenz und deren Verankerung in einem metaphysischen Horizont zu sein. Der Roman *Das Treibhaus* produziert durchaus religiöse Affekte, die jedoch durch die existentialistischen Weltbilder relativiert werden. Umgekehrt zielen die religiösen Zitate darauf, den Zustand der gottlosen Welt kritisch aufzuhellen. Mit der Anwendung des biblischen Motivs des Kampfes Davids gegen Goliath liegt eine Aktualisierung der Kernaussagen des christlichen Diskurses in dem Bedeutungskomplex der transzendentalen Obdachlosigkeit der spätmodernen Welt vor. Als Goliath tritt die metaphysische Ödnis auf, die Keetenheuve als allmächtig erscheint, zumal er bei sich Symptome der Melancholie entdeckt, die in dem Diskurs der Koeppenschen Romane eine betont moderne Befindlichkeit ist. Der „moderne David“ (das reflektierende Subjekt) kann den „modernen Goliath“ (das durch die Reflexion entstandene Nichts) nicht bezwingen, weil selbst seine Seele von diesem Goliath durchdrungen ist. Der Text signalisiert, dass der religiöse Sünde-Affekt, den in Keetenheuves Gemüt die Bewusstwerdung des eigenen Melancholisch-Seins hervorruft, bei ihm als dem modernen Subjekt keinen Läuterungseffekt nach sich ziehen kann, weil er seine Existenz schon als autonom von der christlichen Meta-Erzählung versteht: „Korodin hätte ihm sagen können, daß die Traurigkeit eine Todsünde sei. Aber was hätte es Keetenheuve geholfen, es zu wissen? Und überdies wußte er es ja. Er war nicht dümmer als Korodin.“ (T 103)

Hierin wird an Kierkegaard angeknüpft, der meint, dass Schwermut unendlich und eine Sünde ist (Kierkegaard 1975, S. 742), weil sich der Grund, weshalb der Mensch in ihr verharret, nicht ermitteln lässt.

Schwermut aber ist Sünde, ist eigentlich eine Sünde *instar omnium*, denn es ist die Sünde, nicht tief und innerlich zu wollen, und dies ist eine Mutter aller Sünden. (Kierkegaard 1975, S. 742)

Zu ergänzen bleibt, dass Kierkegaard Schwermut als eine Krankheit seiner Zeit auffasst. Damit wird Schwermut als ein Symptom der Moderne aufgefasst. Sie hört auf, wenn der Geist sich selbst findet und der Mensch sich selbst in seiner ewigen Gültigkeit besitzt. Erst unter der Voraussetzung der Selbstwerdung findet der Mensch den Sinn im diesseitigen Leben (vgl. Kierkegaard 1975, S. 743). Damit jedoch die Selbstwerdung erfolgen könnte, muss man sich den Genuss versagen, weil die Bedingungen für den Genuss nicht in dem Geist der Persönlichkeit, sondern in der äußeren Welt liegen.

Keetenheuve stellt nun einen Menschen dar, der nicht unbedingt die existentialistische Distanz zu der Welt der Dinge hat. Er gelangt mehrmals zu der Selbsterkenntnis, dass er nach Lust strebt und sieht die Nichtigkeit ein, die hinter den „Täuschungen der Lust“ (T 189) verborgen ist. Dementsprechend wird in *Das Treibhaus* ein Kreis zwischen dem existentiellen Gewährwerden und dem allmählichen Selbstverlust des Protagonisten dargestellt, dem sich der Verlust an Beziehung zu anderen Menschen zugesellt: „Es war ein Akt vollkommener Beziehungslosigkeit, den er vollzog, und er starrte fremd in ein fremdes, [...] Gesicht.“ (T 189)

An die Stelle des existentialistischen Selbst tritt hier das durch die übermäßige Reflexion angekränkelte Bewusstsein Keetenheuves, dessen Verhältnis zu dem Ich und zu der Welt melancholisch gebrochen ist, weil es im Grunde genommen kein solches Verhältnis gibt: „Nur Trauer blieb.“ (T 189) Auch wenn Keetenheuve in mehreren Handlungszusammenhängen seine Niederlage eingesteht, beschreibt der Roman die Negativität der Welt sowie der menschlichen Natur und streitet damit auch jeder Selbstwerdung und allen möglichen Zielsetzungen alles Positive ab. Die Darstellung der gefühlsmäßig gesteuerten Erlebnisse Keetenheuves im nächtlichen Bonn enthält Motive der Schwächung der Intentionalität durch die Wahrnehmung der äußeren Welt, die in ihrer Eindringlichkeit die Selbstbewusstwerdung des Individuums vereitelt: „[...] es duftete nicht nach Moder und nicht nach Weihrauch, es roch sehr intensiv nach Zigarettenrauch, nach Schnaps, nach Mädchen und nach Männern [...]“ (T 147) Das Wahrnehmen des Protagonisten bezieht sich mehrmals vorrangig auf das Sinnliche und enthüllt Keetenheuves latente Genusssucht und seine mangelnde Tatkraft.

Diese Position, die man als eine Position gegenüber dem Kierkegaardschen Existentialismus bezeichnen kann, bekräftigen teilweise auch die Gedankengänge Korodins, in denen sich eine Sehnsucht nach der Ziellosigkeit niederschlägt: „Ich habe kein Ziel – und er ahnte wohl, daß es darauf ankam, kein Ziel zu haben. Das Nichtziel war das wahre Ziel. Aber er fürchtete den Blitz.“ (T 149) Das liefert eine Polemik mit Kierkegaard, indem auch die am meisten religiöse Figur in dem Roman sich der Melancholie hingibt.

2.2.2 Geschichtliches Engagement / zwischenmenschliche Beziehungen

I

In dem Essay *Was ist Literatur?*,⁴³⁰ der kurz nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen ist, bringt Jean-Paul Sartre seine Auffassung der Literatur als der *littérature engagée* auf den Punkt.⁴³¹ Als Ausgangsposition für seine Reflexionen nimmt er die Annahme, dass die Situation des Schriftstellers in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre angesichts der Realität des Zweiten Weltkrieges und der historischen Begebenheiten, die dem Krieg vorhergegangen sind, eine wesentlich andere ist als die vor der Weltwirtschaftskrise im Jahre 1930. Sartre ficht den literarischen Mythos an, der die Literatur als eine Kunstform ohne Bezug zu der historischen Realität begreift und sie an die Seite der Künste wie Malerei, Bildhauerei und Musik stellt. Das Leben des Menschen setzt sich nach ihm nicht nur aus individuellen Verhältnissen zusammen, sondern ist Bestandteil der historischen Wirklichkeit. Der Schriftsteller muss mehr als der Maler, Dichter, Bildhauer oder Komponist die Wirklichkeitsbezüge anerkennen, weil die Prosa mit Bedeutungen arbeitet und den Beziehungen zwischen den Phänomenen Aufmerksamkeit widmet. Poesie dagegen betrachtet "die Wörter als Dinge und nicht als Zeichen" (Sartre 1965, S. 11), weshalb sie an dem Sein und nicht an der Existenz partizipiert.

Sartre ist der Ansicht, dass nach dem Zweiten Weltkrieg das Absolute wieder entdeckt wurde, indem mit Faschismus das Böse in seiner eigensten Form zutage trat. Vor dem Krieg wurde es relativiert und entschuldigt - es wurde als Irrtum oder Schein entschärft. Es ist die letzte Generation der Schriftsteller, der es gelungen ist, die Literatur der äußersten Situationen zu schaffen, d. h. eine Literatur, die angesichts des Unerträglichen der historischen Situation geschrieben wird.⁴³² Sartre fordert, dass die Literatur die Suche nach metaphysischen Konstanten mit der Relativität des historischen Geschehens vereinigt. Er hebt in diesem Zusammenhang die Texte Franz Kafkas hervor und unterstreicht diejenigen ihrer Merkmale, die gesellschaftskritisch und metaphysisch sind.⁴³³ Kafka hat nach Sartre die menschliche Situation durchleuchtet. Der Antrieb des literarischen Schaffens sollte nach Sartre die

⁴³⁰ Auf Französisch erschienen 1947 unter dem Titel *Qu'est ce que la littérature?*.

⁴³¹ Koberstein 1996, S. 33.

⁴³² Das tödliche Kriegsgeschehen bestimmt in der Retrospektion der Figuren das Sujet von *Der Tod in Rom*.

⁴³³ „Über Kafka wurde schon alles gesagt: er wollte die Bürokratie darstellen, das Fortschreiten der Krankheit, die Lage der Juden in Osteuropa, die Suche nach der unerreichbaren Transzendenz, die Welt der Gnade, wenn die Gnade ausbleibt.“ (Sartre, Jean Paul: *Was ist Literatur: ein Essay*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1964, S. 133)

Entdeckung des Druckes der Geschichte sein. Die Angelegenheiten des individuellen Lebens müssen im Rahmen des gesellschaftlichen Prozesses wiedergegeben werden, so dass die menschliche Situation in ihrer Totalität erfasst wird. Sartre hebt die Lebendigkeit der literarischen Darstellung der menschlichen Situation in der Geschichte hervor und verlangt von dem Schriftsteller, in seinen literarischen Texten den spezifischen Gesetzmäßigkeiten der Zeit und der Ambivalenz der gegenwärtigen Welt Rechnung zu tragen.

Wenn wir aber über unsere künftigen Schriften nachdachten, dann waren wir überzeugt davon, daß eine Kunst nur wirklich unsere Kunst sein könnte, wenn sie dem Ereignis seine brutale Frische, seine Zweideutigkeit, seine Unberechenbarkeit wiedergäbe, der Zeit ihren Lauf, der Welt ihre drohend-üppige Dichte und dem Menschen seine große Geduld; wir wollten unser Publikum nicht mit seiner Überlegenheit über eine bereits abgestorbene Welt erfreuen, wir wollten es bei der Gurgel packen: mochte jede Figur eine Falle sein, mochte der Leser darin gefangen, mochte er aus einem Bewußtsein ins andere geworfen werden wie aus einem absoluten und unabänderlichen Universum in ein anderes, gleichermaßen absolutes Universum, mochte er selber über die Ungewißheit der Helden im Ungewissen bleiben, beunruhigt von ihrer Unruhe, überwältigt von ihrer Gegenwart, seufzend unter dem Gewicht ihrer Zukunft, bedrängt von ihren Empfindungen und Wahrnehmungen wie von hohem, unübersteigbarem Gestein, mochte er endlich fühlen, daß jede ihrer Launen, jede ihrer Geistesregungen die ganze Menschheit umfaßt und - zu ihrer Zeit und an ihrem Ort - mitten in der Geschichte steckt und, trotz des fortgesetzten Wegmorgelns der Gegenwart durch das Zukünftige, ein unerbittlicher Abstieg zum Bösen ist oder ein Aufstieg zum Guten, wie keine Zukunft ihn abstreiten kann. (Sartre 1965, S. 133)

Sartre wendet sich gegen solche literarischen Texte, deren Autor als privilegierte Subjektivität spricht. Er proklamiert einen historischen Relativismus, der eine Gleichwertigkeit aller Subjektivitäten voraussetzt.⁴³⁴ Die Privilegiertheit des Autors verbindet er mit der älteren, idealistischen Literatur, die sich angesichts der chaotischen Situation der Nachkriegswelt überlebt hat.⁴³⁵

Es ist die Aufgabe der Literatur, alle Arten von Zerstörung zu verherrlichen und die Realität systematisch zu verneinen. Es genügt jedoch nicht, Kritik zu üben, der Autor muss mit den innerhalb seiner Texte dargestellten Welten desgleichen die Welt neu schaffen. Literatur erscheint so unter dem doppelten Aspekt der Dekonstruktion und Konstruktion, der Negativität und des Aufbaus (vgl. Sartre 1965, S. 164). Die Geistigkeit ist freie Negativität und freie Konstruktivität zugleich. Sartre kritisiert die Konsumorientierungen der europäischen Nachkriegsgesellschaft und warnt davor, dass die Literatur sich dem Konsum verschreibt. Als Literatur, die in der Nähe des Konsums steht, beurteilt er die impressionistische Literatur, die sich um Vermittlungen von Eindrücken und Seelenzuständen bemüht. Mit ähnlicher Absicht wendet er sich gegen die Ästhetik *des l'art pour l'art*, in der

⁴³⁴Eine teilweise Gleichwertigkeit der Subjektivitäten ist in dem variabel fokalisierten Roman *Tauben im Gras* zu erkennen. In die Romanhandlung wurden fast dreißig Figuren eingeführt und man erhält die Informationen oft aus deren Perspektive.

⁴³⁵In *Das Treibhaus* und in *Der Tod in Rom* werden zwar auch die Perspektiven mehrerer Figuren exponiert, der Sicht der Protagonisten gebührt jedoch die Funktion der höchsten urteilenden Instanz – sie sind praktisch mit dem implizierten Autor identisch. Dies macht sich noch mehr in *Das Treibhaus* bemerkbar, wo die Erzählerperspektive mehr oder weniger mit der Perspektive des Protagonisten identisch ist. In den beiden Romanen tritt der Experimentalcharakter von *Tauben im Gras* deutlich zurück.

das Kunstwerk zum Selbstzweck erhoben wird. Dies ist eine Haltung, die zur Forderung führt, die Schönheit des literarischen Werkes nicht durch die Form und auch nicht durch die Materie, sondern durch die Erfassung der Dichte des Seins zu erzielen (Sartre 1965, S. 134). Schreiben heißt nicht mehr dem Leben entsagen, "um in einer ruhigen Welt der platonischen Ideen zu leben und den Archetyp der Schönheit zu betrachten" (Sartre 1965, S. 137). Da der Mensch erst durch Unternehmungen die Welt enthüllt, wohnt dem literarischen Schaffen ein Moment des Tuns inne. Die Literatur ist praxisbezogen, sie macht Geschichte. Der Schriftsteller wählt sich selbst in der Zeit und verhält sich deshalb produktiv. Die Literatur des Produktiven ist die Antithese der Literatur des Konsums. Der produktive Schriftsteller muss in seinen Werken Partei ergreifen.

Es genügt nicht mehr, in schönem Stil Mißstände und Ungerechtigkeiten anzuprangern; es genügt auch nicht, eine glänzende negative Psychologie der bürgerlichen Klasse zu liefern, nicht einmal, unsere Feder in den Dienst der sozialen Parteien zu stellen: um die Literatur zu retten, müssen wir *in unserer Literatur* stehen, weil Literatur an sich schon Stellungnahme ist. (Sartre 1965, S. 164)

Betrachtet man die Schrift *Was ist Literatur?* ferner, so wird man Stellen auffinden, an denen Sartre von dem Schriftsteller nachdrücklich die Parteilichkeit fordert. Es ist auffällig, dass er eine einzige Stellungnahme gutheißt - nämlich das Bekenntnis zu den demokratisch-sozialistischen Grundsätzen.⁴³⁶ Der Schriftsteller soll nach ihm nicht wie die Kleinbürger zwischen dem Kapitalismus und dem Sozialismus schwanken.⁴³⁷ Der Sozialismus darf jedoch nicht als Endzweck angesehen werden. Ferner werden die optimalen Bedingungen der Rezeption des literarischen Werkes erörtert, die Sartre darin erblickt, dass es dem Autor gelingt, direkt ein Publikum anzusprechen, wodurch seinem literarischen Werk zu einer breiteren Wirkung verholfen wird. Als ein geeignetes Publikum erscheint Sartre die Arbeiterklasse. An der kommunistischen Partei setzt er jedoch aus, dass sie ihren revolutionären Ideen im Laufe der Zeit untreu wurde und konservative Züge angenommen hat, weshalb ihr der engagierte Schriftsteller seine Dienste nicht anbieten sollte.

⁴³⁶ Zu den demokratisch-sozialistischen Grundsätzen bekannten sich programmatisch u. a. Alfred Andersch und Hans-Werner Richter.

⁴³⁷ Die Koeppenschen Protagonisten distanzieren sich sowohl vom Kapitalismus wie auch vom Sozialismus – im Unterschied z. B. zu dem Protagonisten des Romans *Sansibar oder Der letzte Grund* Alfred Anderschs, der Mitglied der Kommunistischen Partei ist. Die Entlarvung der Negativität der neuen ökonomischen und ideologischen Machtstrukturen geht bei Koeppen Hand in Hand mit der Sicht, dass die künstlerische Individualität die einzige tatsächliche Opposition zu der unheilvollen geschichtlichen Praxis darstellt. Aus diesem Grunde wurden die Nachkriegsromane Koeppens nicht für Texte gehalten, die im Zeichen des „Aufbauens“ und „Neuschaffens“ (Barner, Wilfried [Hrsg.]: *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, Beck, München 2006, S. 179) stehen. Die Koeppensche Aufwertung der künstlerischen Individualität stellt eine Differenz gegenüber dem Sartreschen Existentialismus dar und lässt eine Affinität zu Camus erkennen, der in der Kunst die Möglichkeit sah, sich über das Absurde hinwegzusetzen (Hoffmann 2006, S. 185). Als ein Plädoyer für die künstlerische Existenz und eine literarische Umsetzung der Camusschen philosophischen Konzepte kann man den Roman *Der Tod in Rom* lesen.

Sartre schrieb seinen Essay *Was ist Literatur?* kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, als das gesellschaftlich-kulturelle Klima in Westdeutschland durch eine Suche nach einer Neuorientierung gekennzeichnet war. Nun hat sich der französische Existentialismus als besonders tauglich erwiesen, den Herausforderungen der Gegenwart zu begegnen. Wolfgang Koeppens Nachkriegstrilogie gehört schon der zweiten Phase der westdeutschen Literatur an, die man die Phase der „Konsolidierung“ oder auch der „Restauration“ (Barner 1994, S. 172) nennt. Es war eine Phase der allmählichen Absetzung von der überwiegend auf gesellschaftliche Inhalte orientierten ersten Phase, die man auch die Phase „Null“ nennt. Die Phase der „Restauration“ zeichnete sich dadurch aus, dass man sich wieder zu dem Artfiziellen bekannte.

Die Nachkriegstrilogie Koeppens repräsentiert nichtsdestotrotz einen Romanzyklus, in dem die Darstellung der gesellschaftspolitischen Spannungen der Zeit des Übergangs von den 1940er zu den 1950er Jahren vor dem Hintergrund des vergangenen Krieges von fundamentaler Bedeutung ist. Der Autor fängt darin die Situation der Deutschen nach dem fatalen Ereignis des Zweiten Weltkrieges ein und verfolgt im Unterschied zu seinem Erstling aus dem Jahre 1934 eine prononciert zeitkritische Linie.⁴³⁸ Über den Roman *Tauben im Gras* sagte er: „[...] ich wollte das Allgemeine schildern, das Gültige finden, die Essenz des Daseins, das Klima der Zeit, die Temperatur des Tages.“ (Barner 1994, S. 174) Man kann der These Wilfried Barners zustimmen, dass Koeppens Nachkriegstrilogie ein Beispiel der „epischen Zeitdiagnose unter den Vorzeichen erneuter Kriegsgefahr, kollektiver Verunsicherung und tiefgreifender Existenzangst“ (Barner 1994, S. 174) ist. Es bleibt beizufügen, dass der Roman *Tauben im Gras* oft als komplementär zu dem Erstling *Die Kirschen der Freiheit* (1952) Alfred Anderschs angesehen (vgl. Barner 1994, S. 178) worden ist.⁴³⁹

Wie man resümieren darf, rückt Koeppens Nachkriegstrilogie das Thema der Deutschen nach dem Zweiten Weltkrieg in den Vordergrund. Der Autor nutzt darin die Technik des Einsetzens von metaphernreichen Bildern, in denen sich die zeitgenössischen sozialen Erscheinungen verdichten. Er lässt sich auch, vor allem im Medium der Erinnerungen der Figuren, auf realitätsnahe Schilderungen der äußersten Situationen ein, die sich auf das Kriegsgeschehen beziehen. Das Äußerste des Krieges wird in erster Linie in *Der Tod in Rom*

⁴³⁸ Koeppen selbst bezeichnete seine Nachkriegstrilogie als „unbequeme Literatur, Dichtung aus der jeweiligen Gegenwart, deren Art und Ort der Schriftsteller anders, kritischer, schwärzer, rosiger, moralischer oder unmoralischer sah als die Zeitgenossen [...]“. (ES 1984, S. 287)

⁴³⁹ Beide Autoren vertraten einen ästhetischen Individualismus, der sich in Opposition gegen die gesellschaftspolitischen Tendenzen der Epoche artikulierte. (Barner 1994, S. 176)

ausgestaltet. Die beiden Hauptfiguren, Siegfried und Adolf, ehemalige Zöglinge eines elitären nationalsozialistischen Erziehungsinstituts, gehen in ihren Figurenreden auf die Erfahrung des Nationalsozialismus und des Krieges zurück, was als eine kritische Auseinandersetzung mit der Vätergeneration zur Erscheinung gebracht wird. Nun begegnet Koeppens Roman ansatzweise auch der Sartreschen Forderung der Konstruktion, indem seine beiden Protagonisten auf der Suche nach einem neuen Menschenbild sind. Für ihre Gedankengänge ist eine rückblickende Perspektive konstitutiv, durch die sie sich stets die Barbarei des Krieges, den Schrecken des nationalsozialistischen Drills und nicht zuletzt die Konfrontation mit dem Elend der von dem Regime systematisch vernichteten Juden vergegenwärtigen und von der Desorientierung der Nachkriegszeit das Grundgefühl, dass man neu anfangen muss, ableiten.

Als eine andere Figur, durch deren Retrospektive das Äußerste des Krieges nahegebracht wird (im Unterschied zu den beiden kritischen Protagonisten in einer verherrlichenden Form), tritt in dem Roman der ehemalige SS-General Judejahn auf. Judejahn wird als ein durchaus destruktiver Menschentypus gezeigt, der einzig an die Macht und den Tod glaubt: „Die Macht war der Tod. Der Tod war der einzige Allmächtige.“ (TR 54) Nun kommt auf der Ebene der Erzählerreflexion die Betrachtung des philosophischen Diskurses Friedrich Nietzsches ins Spiel, indem der Erzähler hinter dem pervertierten Glauben Judejahns an die Macht des Todes eine nationalsozialistische Interpretation Nietzsches aufdeckt (vgl. T 54).

Mit dem Kreisen um die Leitmotive der Gewalt, des Todes und der seelischen und moralischen Verheerungen durch den Zweiten Weltkrieg verfolgt der Autor offensichtlich das Ziel, die Inhumanität der kriegesischen Auseinandersetzungen abzubilden. Ein Beispiel einer solchen Thematisierung des Äußersten des Krieges ist die Szene, in der die Begegnung Adolfs mit einem verhungerten jüdischen KZ-Häftling am Ende des Krieges geschildert wird. Adolfs Erinnerung an die Begegnung mit dem Häftling, die er vor Siegfried versprachlicht, enthält eine Reflexion über seine psychische Verwüstung, die als Unfähigkeit zutage tritt, Liebe oder Mitleid für den verletzten Juden zu empfinden. Daran wird gezeigt, inwiefern der Mensch durch die äußerste Erfahrung der kriegesischen Gewalt dehumanisiert wird. Über die Anwendung der Figur der „absoluten Leere“, die Adolf in seinem Kopf wahrnimmt, wird jedoch in dem Romandiskurs die Frage nach „einem neuen Denken, einer neuen Lehre“ (TR 72) gestellt. Es handelt sich um eine Frage, die man in Anlehnung an Sartre als eine Frage verstehen kann, die in dem Moment, wo man die Möglichkeit der absoluten Freiheit hat, aufgeworfen wird.

Die Rückblende Adolfs, die sich auf das Ende des Krieges bezieht, thematisiert die Bewusstwerdung der Notwendigkeit des Abschieds von dem Nationalsozialismus und den unmittelbar darauf folgenden Aufbruch in die Freiheit (hier tun sich gewisse Parallelen zu Anderschs Text *Die Kirschen der Freiheit* auf). Es wird darin geschildert, wie Adolf unterwegs in eine Kirche gerät und hier der Predigt eines Priesters zuhört, in der denjenigen, die den Krieg überlebt haben und sich jetzt zum Christentum bekehren, das ewige Leben versprochen wird. Nun zeigt die Kirchen-Szene durch die Darstellung der positiven Reaktion Adolfs auf die Predigt die tatsächliche Determinierung dieser Figur im Wunsch nach Geborgenheit in einer Organisation. Ein solcher Wunsch kommt aus Siegfrieds Perspektive der Ablehnung von Freiheit gleich. Es wird im Folgenden davon berichtet, wie Adolf sich entscheidet, das von Sartre verkündigte „neue Menschsein“ in der kirchlichen Organisation zu suchen, was einen Akt darstellt, der von Siegfried als eine neue, die existentielle Unfreiheit Adolfs bloßlegende Anhängerschaft diffamiert.

[...] ich glaube dir nicht, du bist nicht berufen, und du weißt, daß Gott dich nicht gerufen hat; du warst frei, eine einzige Nacht lang bist du frei gewesen, eine Nacht im Wald, und dann ertrugst du die Freiheit nicht, du warst wie ein Hund, der seinen Herrn verloren hat, und du musstest dir einen neuen Herrn suchen; da fand dich der Priester, und du bildetest dir ein, Gott habe dich gerufen. (TR 80)

An der Figur Adolfs gelingt es dem Autor, die Befreiung von der nationalsozialistischen Ideologie, gleichzeitig jedoch das Misslingen der Verwirklichung der existenziellen Freiheit durchs Hereinfallen auf das Gewicht der Tradition zu illustrieren.

Der Roman *Der Tod in Rom* denunziert den Nationalsozialismus, den Katholizismus wie auch die bürgerliche Lebensform als pure Herrschaftspraxis. Hier macht sich eine Affinität zu Sartre bemerkbar, der in der Nachkriegszeit das Bürgertum als historisch schon überholt betrachtete. In *Der Tod in Rom* instrumentalisiert der Erzähler die Figurenperspektiven so, dass sie zum Ausdruck ihrer weltanschaulichen Position sowie der psychischen Prädisposition für ein spezifisches geschichtliches Verhalten werden. An der Gegenüberstellung von Siegfried und den anderen Figuren wird die Differenz zwischen einem Menschen, der sich als freie Subjektivität erfahren will, und denjenigen Menschen, die irgendeine Form des Anschlusses an die Macht und die gesellschaftlichen Strukturen suchen, augenfällig.

Ich sagte ihm aber nicht, was ich dachte. Er störte mich. Er störte mich mit seinem Familienbericht. Was konnte ich tun? Ich wollte nichts von ihm wissen. Ich wollte nichts von ihnen wissen. Ich wollte mein Leben, nur mein kleines Leben, kein ewiges Leben, ich war nicht anspruchsvoll, kein sündiges Leben, was war schon ein sündiges Leben, ich wünschte nur mein egoistisches Leben zu leben, ich wollte nur für mich da sein und allein mit mir und dem Leben fertig werden, und er wollte mich bewegen, mit ihm zu gehen [...] (T 80)

Der Roman *Der Tod in Rom* liest sich als ein Bekenntnis zu der ästhetischen Existenzweise und zugleich eine Polemik gegen Kierkegaard und Sartre.

In *Das Treibhaus* wird gleichzeitig mit den Motiven des Engagements an der Darstellung der existentiellen Krise der Hauptfigur noch die Entscheidung für eine bestimmte Moral problematisiert, die Sartre in dem Vortrag *Ist der Existentialismus ein Humanismus?*⁴⁴⁰ behandelt. Nach Sartre fällt nach dem Tode Gottes diese Entscheidung lediglich unter die Kompetenz des Subjektes. Sartre unterscheidet zwischen zwei Arten der Moral – einer Moral der Sympathie oder auch der individuellen Ergebnisheit und einer umfassenderen Moral des Einsatzes für die größere Gemeinschaft (Sartre 2004, S. 27-29). Er veranschaulicht am Beispiel eines jungen Mannes, der im Zweiten Weltkrieg mit der Notwendigkeit konfrontiert wird, zwischen diesen zwei Arten der Moral wählen zu müssen, dass der Mensch als freies Individuum in der Situation der Wahl keine äußere Orientierungshilfe hat und daher seinen Entschluss nur aufgrund seiner Subjektivität treffen kann.

Knapp zusammengefasst: Der junge Mann möchte sich gerne im Kampf gegen die Faschisten engagieren, doch er hat eine Mutter, deren Leben zugrunde gerichtet würde, wenn er sie verlassen würde. In dieser Hinsicht wenigstens steht der essayistische Text Sartres dem Text von *Das Treibhaus* nahe, indem in dem genannten Erzähltext Koeppens Keetenheuve rückblickend als eine Figur auftritt, die in der Vergangenheit vor ein ähnliches Dilemma der Wahl zwischen der politischen Engagiertheit und der Sorge für seine Frau gestellt wurde. Keetenheuves Reflexionen werden auf die Vermittlung der Handlungsmotivationen ausgedehnt, die Keetenheuve dazu veranlasst haben, dass er sich für die Moral des Einsatzes für die größere Gemeinschaft entschieden hat, indem er sich völlig der Politik verschrieb.

Nun konzentriert sich die Rahmenhandlung von *Das Treibhaus* auf die beiden Tage unmittelbar nach dem Tod der Frau Keetenheuves und beschreibt, wie Keetenheuve unter dem Einfluss ihres Todes und in Antizipation des politischen Debakels seiner Friedens- und Freiheitsentwürfe im Bundestag die Moral des gesellschaftlichen Engagements in Frage zu stellen und ihr die Moral der individuellen Ergebnisheit vorzuziehen anfängt. Sartre gelangt in *Ist der Existentialismus ein Humanismus?* zu der Schlussfolgerung, dass das Individuum sich in seiner Freiheit lediglich auf einen einzigen Menschen beziehen kann, und zieht den Schluss, dass es keine allgemeine Moral gibt, die darüber entscheiden könnte, ob die Moral der individuellen Ergebnisheit oder die Moral des Tuns für das Ganze zu bevorzugen ist (siehe dazu Sartre 2004, S. 27-29). Somit ist der Mensch absolut frei, was die Entscheidung für diese oder jene Moral angeht. Im semantischen Raum der Reflexionen Keetenheuves über die Fragestellungen der Freiheit, der Moral und des existentiellen Lebenssinnes zeichnet sich bei

⁴⁴⁰ Auf Französisch erschienen im Jahre 1945 unter dem Titel *L'Existentialisme est un humanisme*.

näherer Betrachtung dieselbe Moralauffassung ab, als Keetenheuve, den Tod seiner Frau bereuend, feststellt: „Ein Mensch genügte, dem Leben Sinn zu geben.“ (T 102)

Die Präsentation der geschichtlichen, sozialen und politischen Themen in Wolfgang Koeppens Nachkriegstrilogie erlaubt es meines Erachtens, der Nachkriegstrilogie mehrere Attribute der engagierten Literatur zuzuschreiben. Dies auch ungeachtet der Tatsache, dass Wolfgang Koeppen sich im Gegensatz zu seinem Schriftstellerkollegen Alfred Andersch nie zum Existentialismus theoretisch geäußert hat. Dass ihn jedoch die Sartresche Auffassung der engagierten Literatur inspiriert haben mag, lässt einerseits der historisch-kulturelle Kontext seines Schaffens, andererseits seine Bekanntschaft mit Alfred Andersch als plausibel erscheinen. Koeppen hat auch selbst über seine Vorstellung von der Engagiertheit des Schriftstellers Auskunft gegeben: „Der Schriftsteller ist engagiert gegen die Macht, gegen die Gewalt, gegen die Zwänge der Mehrheit, der Masse, der großen Zahl, gegen die erstarrte faule Konvention, er gehört zu den Verfolgten, zu den Verjagten [...]“ (von Briel 1996, S. 33). Wie man also sieht, war Koeppen mit dem Begriff der Engagiertheit vertraut und hat ihn auch selbst verwendet.

Die Affinitäten zu dem Sartreschen Diskurs bestehen bei Koeppen auf der semantischen Ebene seiner Texte, wo diese soziale Bezüge herstellt. Die hinter der Anwaltschaft gegen die Macht steckende Utopie der Freiheit stellt einige Parallelen zu den Thesen Sartres her. Da jedoch die Koeppenschen Romane keine Entwürfe gesellschaftlicher Systeme auf marxistischer Basis konturieren und die Darstellungen der Existenz ihrer Protagonisten unter dem Signum der ästhetischen Innerlichkeit stehen, weichen sie von dem Modell der engagierten Literatur deutlich ab. Wolfgang Koeppen scheint im Unterschied zu Sartre eingesehen zu haben, dass die Arbeiterklasse nicht das historische Subjekt ist, das die Utopie einer besseren Welt verwirklichen kann. Seine Protagonisten - unter ihnen insbesondere Keetenheuve und Siegfried Pfaffarth - sind alles in allem skeptisch gegen Hegels Gedanken, dass der historische Prozess ein Fortschreiten zu stets vernünftigeren Stadien sozialer Organisation darstellt (Zima 2007, S. 32). Sie begreifen die historische Entwicklung als einen fatalen Prozess und durchschauen ihren Gesamtzusammenhang als das Negative, woraus sich ihre Neigung erklärt, im Sinne Adornos Kunst als Negation bestehender Verhältnisse aufzufassen (vgl. Zima 2007, S. 32). Mit der Ablehnung der globalen Naturbeherrschung weisen sie auch die Herrschaft des Menschen über sich selbst und die anderen ab. Das erklärt ihr Interesse an der Rettung des ästhetischen Subjektes und das Misstrauen gegen den revolutionären Gedanken.

Dem entsprechend sind die Romane Koeppens als Texte zu betrachten, die soziale Inhalte vermitteln, ohne die ästhetische Autonomie preiszugeben. Das ist die Affirmation der Betrachtung Josef Quacks, dass Wolfgang Koeppen die Trennung von Kunst und Kultur verwarf, so wie er das Dogma der absoluten Kunst ablehnte. Der zeitkritische Impuls gehört zweifelsohne zu den zentralen Momenten der Nachkriegstrilogie und des Erzählfragments *Jugend*. Was in Koeppens Romanen allerdings fehlt, ist ein Aufgehen in der Rede der Geschichte und der Gesellschaft. Koeppens Parteilosigkeit, zu der er sich z. B. anlässlich der Übernahme des Georg-Büchner Preises im Jahre 1962 bekannte, rührt von einem Ideologieverdacht gegenüber allen Weltanschauungen (von Briel 1996, S. 84), dessen Resultat ein Literaturkonzept ist, nach dem Literatur primär der Rettung der apolitischen Subjektivität dienen soll (vgl. von Briel 1996, S. 39).⁴⁴¹ Die Neigung der Koeppenschen Protagonisten zur Innerlichkeit bestätigt, dass der Koeppensche Subjektivismus eine Spielart der bürgerlichen Denkweise ist (vgl. von Briel 1996, S. 84), wie kritisch der Autor dabei in seinen Romanen das Bürgertum auch zeichnet.⁴⁴²

Die Romane Wolfgang Koeppens mitsamt dem Erzählfragment *Jugend* sind einerseits mit den Unterdrückten und Ausgebeuteten solidarisch, nicht zuletzt deshalb, weil ihren Protagonisten die Weltanschauung der Linke⁴⁴³ eigen ist (Keetenheuve gehört zu der Linke des westdeutschen Parlaments), andererseits enthalten sie weder ein explizites noch ein implizites Plädoyer für den Sozialismus.⁴⁴⁴ Sartre sieht die ideale Gesellschaftsordnung in der klassenlosen sozialistischen Demokratie, was auch für einen Teil der jungen westdeutschen Schriftsteller nach dem Zweiten Weltkrieg, unter ihnen vor allem Hans-Werner Richter und

⁴⁴¹ Ich vertrete die Ansicht, dass man im Falle der Erzähltexte Wolfgang Koeppens von einer gewissen Identität von Autor, Erzähler und Hauptfigur ausgehen kann. Die Berechtigung dieser Annahme scheint in der konsequenten Wiederholung der Leitthemen und Leitmotive begründet zu sein, die es ermöglicht, die Koeppenschen Romane unter gemeinsamen Aspekten zu analysieren.

⁴⁴² Norbert Elias schreibt den Bürgern im 18. Jahrhundert Eigenschaften zu, die bei den Koeppenschen Protagonisten festzustellen sind. Es sind die folgenden: Freiheitsliebe, Kontemplationsneigung und Handlungsabstinenz. Elias schreibt, dass es in der bürgerlichen Intelligenzschicht zwar Gedanken und Gefühle gibt, aber „nichts, was in irgend einem Sinne zu einer konkreten, politischen Aktion führen konnte.“ Die bürgerlichen Intellektuellen neigten in dieser Zeit zur Sentimentalität, zum einsamen Schwärmen und der Hingabe an die Erregung des eigenen Herzens, ungehindert durch die „kalte Vernunft“. Man kann seit Luther über eine „Übersublimierung des Geistes“ sprechen. Ins 18. Jahrhundert und das beginnende 19. Jahrhundert fällt auch der Weltschmerz. (Lepénies 1998, S. 79)

⁴⁴³ Kritik am Kapitalismus wird nicht nur in dem Romanwerk Koeppens, sondern auch in den Reiseberichten formuliert, z. B. in *Ich bin gern in Venedig warum* (1994), wo der Erzähler den Kapitalisten die Besessenheit nach Geld unterstellt. (Koeppen, Wolfgang: *Ich bin gern in Venedig warum*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1994, S. 40)

⁴⁴⁴ Keetenheuve setzt sich unmittelbar nach dem Krieg engagiert für die materiellen Bedürfnisse der deutschen Bevölkerung ein. Er hilft mit, „die Opfer des grausamen Krieges zu nähren, sie zu kleiden, sie wieder in Häuser zu bringen, ihnen neue Hoffnung zu geben.“ (T 122). Er will zum Aufbau einer Welt beitragen, in der es keine Nationalismen gibt. Als er jedoch Zeuge des zunehmenden Materialismus der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft und der Wiederaufrüstung ist, verliert er die Hoffnung, dass die Welt sich zum Besseren ändern lässt.

Alfred Andersch, typisch war. Koeppen agiert dagegen primär als Künstler, ähnlich wie Thomas Mann, der seine Position folgendermaßen definierte: Er sei „eben mehr ein Künstler, Melancholiker, Genießer der Gegensätze und Spieler damit, als Richter und Kündler, der das Eine vergöttlicht und das Andere zum Pfuhl verdammt.“ (Blasberg, Deiters 2004, S. 213)

Wolfgang Koeppens Texte enthalten keine Indizien einer Intention des Autors, sie für ein bestimmtes, politisch klar ausgeprägtes Publikum zu schreiben. Die Nachkriegstrilogie dekonstruiert viele Phänomene der kapitalistischen Wirklichkeit der Bundesrepublik der 1950er Jahre, macht dies jedoch nicht im Interesse der marxistischen Grundsätze. Der Glaube an die Revolution wird sowohl von Keetenheuve wie auch von Siegfried Pfaffrath als unzeitgemäß aufgefasst. Der Protagonist von *Jugend*, der kurz nach dem Ersten Weltkrieg mit dem Gedanken der Revolution sympathisiert, findet letztlich keinen Anschluss an die revolutionären Strömungen seiner Zeit und stilisiert sich programmatisch als Außenseiter, als er z. B. die Geste der pointierten Absonderung von den Kommunisten macht. In dem Textabschnitt, in dem die Erinnerungen des Ich-Erzählers an das Agieren der Figur des in dem Fememord ermordeten anarchistischen Intellektuellen Lenz festgehalten sind, werden die Kommunisten, mit denen sich Lenz vorübergehend verband, als „Herde“ (J 131) bezeichnet. Der kritische Vorwurf des Protagonisten, dass die Kommunisten „Bürger“ (J 139), auch wenn „ohne Haus und ohne Besitz“ (J 139) sind, lässt sich als Übereinstimmung mit Sartres These, nach der die kommunistische Partei konservativ sei, betrachten.

Ich war ein Prolet. Ich setzte mich zu den Genossen. Aber auch die Genossen sagten, lass dir die Haare schneiden; sie machten den Witz mit der Krankenkasse. Sie waren Bürger. Sie waren Bürger ohne Haus und ohne Besitz. (J 139)

Im Unterschied zu Sartre zeigen die Koeppenschen Protagonisten keine Bereitschaft, sich mit der hegelianisch-marxistischen Auffassung der Geschichte zu identifizieren. Sie treten in diesem Zusammenhang von der Position der kritischen Intellektuellen auf. In dem Roman *Das Treibhaus* wird in hyperbolischer Übertreibung der Hegelianismus parodiert, wodurch die Geschichtsskepsis Keetenheuves in bildhafter Form vorgeführt wird.

Sie schleppten schwer an einem Gipsbild den großen Hegel, und Hegel reckte sich und rief: „Die großen Individuen in ihren partikularen Zwecken sind die Verwirklichung des Substantiellen, welches der Wille des Weltgeistes ist.“ Der ausgemergelte Dauerklavierspieler aus dem Nachtlokal spielte dazu die Internationale. (T 188)

Der zitierte Textabschnitt steht für eine Parodie des Hegelschen Immanenzprinzips (Zima 2007, S. 32), indem der Glaube Hegels daran, dass der Gedanke als Geist sich in der Welt verwirklicht, mit dem Verweis auf die „Individuen in ihren partikularen Zwecken“ diffamiert wird. Man kann die Rede, die hier geführt wird, in einen Zusammenhang zu den

Darstellungen der Handlungen der Bonner Politiker und Beamten setzen, deren durchaus eigennütziger Hintergrund als ein Beleg der Negativität des historischen Prozesses hervorgehoben wird. Die Erzählinstanz greift sehr oft zum Stilmittel der Übertreibung, um z. B. die Geldbesessenheit der Berufspolitiker zu treffen, womit die Praxis des Kapitalismus in ihrer Geldidolatrie entlarvt wird: „Die Staatsmänner verbuchten das Gold auf ihrem Konto. Der Abgeordnete Dörflich versteckte das Gold in einer Milchkanne. Der Abgeordnete Sedesaum ging mit dem Gold zu Bett und rief den Herrn an.“ (T 187-188)

Eine kritische Sicht der Kommunisten artikuliert Siegfried Pfaffrath in einer Szene, in der er eine junge Kommunistin in Rom betrachtet und ihr Hochmut und Mitleidlosigkeit zuschreibt. Er formuliert dabei eine grundsätzliche Ablehnung der Verstaatlichung, worin sich seine ästhetisch motivierte Abneigung gegen Staat und Volk widerspiegelt. Was Siegfried an Sozialismus abstößt, ist sein Ordnungshang, der nach ihm einen Mangel an Phantasie zur Folge hat: „[...] die Katzen werden Staatskatzen heißen, die mitleidige alte Frau wird in einem Staatsheim sterben, die Fischköpfe werden volkseigen und alles schrecklich geordnet sein. Noch aber gab es Unordnung und Sensationen.“ (TR 13-14)

Allen Koeppenschen Protagonisten ist der Wunsch gemein, sich als künstlerische Subjektivität zu erleben und damit der Hegemonie der symbolischen Ordnung der Gesellschaft zu entkommen. Dementsprechend gibt es in Koeppens Romanen auch Schilderungen der Handlungen, die vor der Folie der Sartreschen Auffassung der Solidarität als unsolidarisch beurteilt werden müssten. Friedrich in *Eine unglückliche Liebe* ist als eine Figur entworfen, die de facto ausschließlich an ihren privaten Angelegenheiten interessiert ist. Nur eine Szene in dem Roman vergegenwärtigt die Momente, in denen er sich dessen bewusst wird, dass er ein historisches Individuum ist, und in sein Gemüt sich der Gedanke einschleicht, dass er sich an den politischen Bewegungen seiner Zeit beteiligen sollte.

In der Straße hinten interessierte man sich weniger für den blauen Dunst der Abendausgabe. Hier bewegt man sich in Kolonnen und ging, vorläufig noch, gegeneinander vor. „Man muß sich anschließen, muß teilnehmen, es geht mich an!“ So war Friedrich noch an diesem Abend. Auf dem Wege wenigstens noch. (UL 41)

Später, als Friedrich schon ganz unter dem Einfluss seiner Gefühle zu Sibylle denkt und handelt, registriert er eine Gleichgültigkeit gegenüber den anderen bei sich, die völlig zum Ausdruck kommt, wenn diese von ihm ein Engagement zu ihren Gunsten verlangen. In der Szene, die auf eine Unterredung der Mitglieder des Kabaretts eingeht, lehnt Friedrich es ab, der russischen Emigrantin Ania Solidarität zu bezeigen, indem er ihr nicht das Angebot macht, ihn bei seinen geplanten Reisen nach Südeuropa zu begleiten. Er will mit Sibylle fahren und fürchtet sich, dass Sibylle durch ihr Engagement für die russischen Emigranten

ganz außer seiner Verfügungsgewalt gerät. Deshalb verurteilt er auch leise die russischen Mitglieder des Kabarets, die nach der Oktoberrevolution in andere Länder Europas emigriert sind. Er identifiziert sich zur Verteidigung seiner privaten Interessen gegen deren Anforderungen mit den bürgerlichen Werten, wie zuwider sie ihm, was seine eigene Lebensführung angeht, auch sind.

„Und Sie,“ war der Schrei, Sie, der Sie das Wort ‚Bürger‘ als Schimpf gebrauchen und sich vor Ekel winden, indem Sie es mit entgegenschleudern, warum leben Sie in den Ländern bürgerlichen Stils, den Ordnungen fremder Gesetze, die Sie hassen, statt heimzukehren in Ihr Land, das, wie ich meine, unbürgerlich ist und Ihrer Gesinnung entspricht? [...]“ (UL 97)

Die zitierte Passage zeigt, dass Friedrich die Gemeinschaft nicht stützen kann, weil seine Existenz das ständige Denken an eine einzige Frau ausmacht. Eine ähnliche, durch private Interessen motivierte Versagung der Hilfe an den anderen wird am Ende von *Das Treibhaus* dargestellt. Hier bittet der aus Ostdeutschland nach Westdeutschland geflüchtete Mechanikerlehrling Lena Keetenheuve um Hilfe. Ihrer Bitte wird jedoch nicht entgegengekommen, wie die folgende Figurenreflexion zeigt.

Er dachte: Du wirst Dich nicht abweisen lassen, meine kleine Stachanowa. Er wollte ihr helfen. Aber zugleich wußte er, daß er ihr nicht helfen wollte, daß er es war, der sich gern an sie geklammert hätte; er hätte sie gern mitgenommen, sie konnte bei ihm wohnen, sie sollte bei ihm essen, sie mußte mit ihm schlafen, er hatte wieder Appetit auf Menschenfleisch. (T 184-185)

Die Neigung der Koeppenschen Protagonisten zur Einsamkeit kann man aus dem Umstand erklären, dass der Autor sie als Figuren konzipierte, an deren Existenz die Bemühung des sich ästhetisch erlebenden Subjektes illustriert werden soll, sich aus der Verstrickung in die als phatal empfundene historische Metaerzählung herauszulösen und durch die Abweisung des durch den Bereich der gesellschaftlichen Verhältnisse, der bei Koeppen mit dem Ideologischen gleichgesetzt wird, bestimmten Ethischen das Ästhetische aufrechtzuerhalten.⁴⁴⁵

Das Denunzieren der empirischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit als Schein-Wirklichkeit, das sich innerhalb des Raumes des literarischen Diskurses von *Das Treibhaus* vollzieht, ist sicher eine extreme Form des Statthaltens der verschwindenden menschlichen Subjektivität. In *Der Tod in Rom* verwirklicht sich der Akt der Verteidigung der individuellen Autonomie nicht mehr im Gestus der Selbstzerstörung, sondern im Gestus der Einsamkeit, der neben Siegfried Pfaffrath übrigens auch für die anderen Koeppenschen Protagonisten typisch ist. In *Der Tod in Rom* wird die Einsamkeit Siegfrieds jedoch auch in Bezug zu seinem produktiven künstlerischen Schaffen gesetzt und durch die Figurenperspektive des Dirigenten Kürenberg theoretisch begründet. Kürenberg, der Siegfried leitet und daran glaubt, dass seine

⁴⁴⁵ Diese kritische Dimension der ästhetischen Existenzweise ist in der Philosophie Kierkagaards nicht zu finden.

Musik eine „neue Botschaft“ (TR 52) in die Welt bringen wird, ermahnt Siegfried zur Einsamkeit, zum Experimentieren und zur vollen Anerkennung der Widersprüche. Kürenbergs Vorstellung von der Musik steht im Geiste der Innovationen, die für die ästhetische Moderne bestimmend waren.

„Ich weiß nicht, für wen Sie Ihre Musik schreiben. Aber ich glaube, daß Ihre Musik eine Funktion in der Welt hat. Vielleicht wird der Unverstand pfeifen. Lassen Sie sich nicht von ihrem Weg bringen. Versuchen Sie nie, Wünsche zu erfüllen. Enttäuschen Sie die Abonnenten. Aber enttäuschen Sie aus Demut, nie aus Hochmut! Ich rate Ihnen nicht, in den berühmten Elfenbeinturm zu steigen. Um Gottes willen – kein Leben für die Kunst! Gehen Sie auf die Straße. Lauschen Sie dem Tag! Aber bleiben Sie einsam! Sie haben das Glück, einsam zu sein. Bleiben Sie auf der Straße einsam wie in einem abgeschlossenen Laboratorium. Experimentieren Sie. Experimentieren Sie mit allem Glanz und allem Schmutz unserer Welt, mit Erniedrigung und Größe – vielleicht finden Sie den neuen Klang!“ (TR 52)

Wenn man diese das Musikkonzept Kürenbergs elaborierende Passage genau liest, erblickt man darin eine Parallele zu dem Autor- und Werkkonzept Wolfgang Koeppens.

Die Nachkriegstrilogie hat bestimmt insofern eine Funktion in der geschichtlichen Welt, als der Autor sich damit durch die Themenwahl, aber ebenfalls durch die Wahl einer bildreichen Sprache, in der die Komplexität des poetischen Diskurses erhalten bleibt, ein „Engagement gegen die Macht und die Zwänge der Mehrheit“ (von Briel 1996, S. 33) zu schreiben vorgenommen hat. Die Botschaft der Ermahnung des Dirigenten Kürenberg, dass Siegfried seine Abonnenten enttäuschen solle, kann man auf die Literatur in dem Sinne übertragen, dass diese nicht nach dem Geschmack der Herrscher oder des Massenpublikums geschrieben werden sollte, sondern stets dem Subjekt und der besonderen Poetizität des Werkes – Siegfried komponiert die atonale Musik, deren Darstellungsweisen nicht mimetisch sind⁴⁴⁶ – Treue zu halten hat, um die Ausgewogenheit des Verhältnisses zwischen ihrer abbildenden und poetisierenden Funktion nicht aufzulösen.

In das musikalische Konzept Kürenbergs scheint die Heideggersche Ansicht eingeschrieben zu sein, dass zu der Herstellung eines wahrheitsstiftenden Bezuges zwischen dem Künstler und der Welt die Einsamkeit des Künstlers notwendig ist, die einzig die Wahrheit des Kunstwerkes in dem Sinne garantiert, dass dieses der Welt des „Geredes“ (Heiser 2007, S. 47) entrissen wird. Kürenberg behauptet jedoch auch, dass die künstlerische

⁴⁴⁶ Die teilweise antimimetische Musikauffassung Siegfrieds korrespondiert auf eine merkwürdige Art und Weise mit der Auffassung Wolfgang Koeppens, dass Literatur zwar auf die Realität reagieren sollte, dies jedoch nicht im Sinne eines vereinfachenden Abbildrealismus. Koeppen stellt sich gegen die Vorstellung, dass Literatur eine Art Kopie der Realität sein sollte. In dem Essay *Was ist neu am Neuen Roman?* pflichtet er der Forderung Claude Simons bei, dass „der Roman nicht Wirklichkeit, sondern erzählte oder geschriebene Wirklichkeit“ (ES 1984, S. 231) sei. Die Infragestellung der Abbildfunktion der Literatur hängt bei Koeppen offensichtlich mit der Reflexion der in die Brüche gegangenen Vermittlung des Individuums mit dem Ganzen sowie der Krise des Subjektes zusammen: „Es gab, es gibt vielleicht noch Schriftsteller, die Wirklichkeit einzufangen meinen; wir anderen forschen verzweifelt, was Wirklichkeit sei und wie man sie erzählen könne. Simon zitiert den berühmten Satz von Flaubert: „Madame Bovary, c'est moi!“ Kern aller Gestaltung. Auch Dostojewski war Raskolnikoff, war der Idiot und jede seiner Personen. Aber wer ist „moi“?“ (ES 1984, S. 231-232)

Einsamkeit nicht zur absoluten Autonomie oder zum Ausdruck des Hochmuts des Künstlers werden darf.⁴⁴⁷ Auf Koeppen bezogen, sieht man in dieser Figurenperspektive die Umrisse der von ihm hervorgehobenen Position des Schriftstellers als stillen Beobachters in der Menge. Es ist meines Erachtens eine Position der Engagiertheit mit Vorbehalten, die mit dem Sartreschen Konzept des Engagements, nach dem sich der engagierte Künstler „als Angehörigen einer Klasse, einer Nation, einer Berufsgruppe, in einer gesellschaftlichen Situation vorfinden“ muss (Bürger 2007, S. 65), in vielerlei Hinsicht unvereinbar ist, gleichzeitig jedoch auch eine Polemik gegen die *ausschließlich* ästhetische Haltung eines Gottfried Benn enthält.

Es ist zu ergänzen, dass Sartres Konzept des Engagements die Gefahr der totalen Hingabe des Individuums an die Geschichte impliziert. Sartre wird so zum Inbegriff des Denkers einer Subjektivität, die einzig und allein durch das Äußere und historisch Wandelbare bestimmt wird. Er definiert in seinem Kommentar zu dem Drehbuch *Das Spiel ist aus* den Existenzialismus als eine Einstellung, die es „nie zulässt, dass das Spiel aus ist“ (S 138). Mit der Behauptung, dass die Handlungen des Menschen den Menschen überleben würden, „selbst wenn sie sich oft ganz entgegengesetzt in Richtungen entwickeln, die der Mensch nicht gewollt hat“ (S 138), kehrt er einen Philosophen hervor, der das Historische als das Absolute annimmt. Dies ist eindeutig nicht die Einstellung Wolfgang Koeppens. Bei all seinen Protagonisten tritt die ästhetische Utopie an die Stelle des unmittelbaren politischen Engagements im Sinne Sartres oder im Sinne der Marxisten (vgl. Zima 2008, S. 34). In dieser Hinsicht wenigstens stehen die Erzähltexte Koeppens den Texten der Kritischen Theorie nahe, insbesondere denen Theodor. W. Adornos, dessen Gesellschaftskritik in eine Suche nach dem Absoluten im ästhetischen Bereich mündete (Zima 2008, S. 34).

Adornos Postulat, dass das Ganze das Unwahre ist, das einen umgekehrten Satz aus Hegels *Phänomenologie des Geistes*, wonach das Wahre das Ganze ist (Lambrecht 1996, S. 160), darstellt, wird bei Koeppen in der Schilderung des letzten Lebenstages Keetenheuves in den Modus der literarischen Sprache versetzt. Keetenheuves Rückzug aus dem Bundestag, wo es ihm nicht gelungen ist, die Mehrheit der Abgeordneten für sein Projekt des neutralen Deutschland zu gewinnen, wird mit dem *Aperçu* pointiert, dass die Politik nur „Theater“ (T 174) ist. Keetenheuve konstatiert, dass das Theater nun zu Ende sei und er „sich abschminken“ (T 174) könne, wobei aus der Abfolge der darauf folgenden Szenen, die ihren

⁴⁴⁷ Diese Position Kürtenbergs spiegelt die Position Wolfgang Koeppens wider, der ein großes Vertrauen in die Kunst setzte, eine Kunst um der Kunst willen jedoch ablehnte. (Quack, Josef: „Wolfgang Koeppen im Kontext der Moderne“, in: Jahrbuch der internationalen Wolfgang Koeppen Gesellschaft 2008, S. 36)

Höhepunkt in der den Roman abschließenden Selbstmordszene erreicht, klar wird, dass mit der Negierung der geschichtlichen Logik auch die menschliche Existenz negiert wird.

Aus Keetenheuves im Kontext der Binnenhandlung des Romans erstellter Lebensbilanz geht hervor, dass ihn die Idee einer Abgeschiedenheit von der Geschichtlichkeit schon immer angesprochen hat. Das ist eine Differenz nicht nur gegenüber Sartre, sondern auch gegenüber Camus, der an dem Hang zum Rückzugsverhalten das Hinwegsehen über die historischen Übel auszusetzen hat.

Die Sehnsucht nach Ruhe und Frieden muß auch zurückgestoßen werden; sie fällt mit der Hinnahme der Ungerechtigkeit zusammen. (Camus 2006, S. 279)

Die Analyse der existentialistischen Sachverhalte in den Koeppenschen Texten und des typisch „Koeppenschen Umgangs mit der Sprache“⁴⁴⁸ führt zu der Erkenntnis, dass Wolfgang Koeppen der Begriff der Engagiertheit vertraut war, dass dieser jedoch neben gewissen Gemeinsamkeiten mit der Sartreschen Auffassung der Engagiertheit auch ganz spezifische Elemente enthält.

Somit ist zu resümieren, dass die „Koeppensche Engagiertheit“ eine Engagiertheit ist, die man als ein Agieren im Auftrag der Minderheit gegen die Mehrheit, des Subjektes gegen die Vernichtung des Subjektes, des poetischen Bewusstseins in seiner Widersprüchlichkeit gegen die Vereinfachungen des rationellen Denkens,⁴⁴⁹ der Autoreferentialität der Sprache gegen die Nutzung der Sprache zu ideologischen Zwecken⁴⁵⁰ und schließlich der Konkretheit und Multidimensionalität der Wahrnehmung gegen das Abstrakte und Vereinheitlichende des Verstandes charakterisieren könnte.

⁴⁴⁸ Zu dem sprachlichen Stil Wolfgang Koeppens gehört der Assoziationsstil, mit Hilfe dessen sinnliche Eindrücke vermittelt und mit gewissen Gedankeninhalten verbunden werden. Diese Verzahnung des Sinnlichen mit dem Gedanklichen lässt z. B. in den Reflexionen Keetenheuves, die um das Thema der individuellen Freiheit kreisen, eine Gegenwelt zu der Welt der Politik entstehen. So wird in einer Weinstubenszene, in der die durch Keetenheuves Konsum des Ahrweins hervorgerufene Evokation des Ahrtales beschrieben wird, der Streit „Politik versus privates Leben“ zugunsten des privaten Lebens ausgetragen und die Moral des Engagements in Frage gestellt: „Dunkelrot, sanft, sämig floß der Wein aus der Flasche ins Glas, floß in die Kehle. Die Ahr war nahe. Keetenheuve hatte gehört, daß ihr Tal lieblich sei; aber Keetenheuve hatte gearbeitet, er hatte geredet und geschrieben, er hatte den Fluß und sein Tal, er hatte die Weinberge nicht besucht. Er hätte hinfahren sollen. Warum war er nicht mit Elke an die Ahr gewandert?“ (TG 181)

⁴⁴⁹ Die Handlung des Romans *Das Treibhaus* bestätigt, dass hier an der Darstellung der politischen Laufbahn Keetenheuves die Moral des Engagements einerseits befürwortet, andererseits auch kritisch revidiert wird, wobei das eine das andere nicht auszuschließen scheint. Diese Ambivalenz, die an die oben zitierte Mannsche Auffassung des Künstlers als Spieler mit den Gegensätzen erinnert, kann man durchaus als eine Eigenschaft der Literatur der Moderne ansehen.

⁴⁵⁰ An einer Stelle des Romans *Das Treibhaus*, die einen fiktiven Dialog Keetenheuves mit einem Ministerialrat wiedergibt, wird der Gedanke geäußert, dass man, wenn man den Lauf der Welt beurteilen will, zwischen mehreren Gesichtspunkten wählen kann und dass die Mächtigen ihren Gesichtspunkt für den einzig richtigen halten, womit sie eine eindimensionale Perspektive einführen: „Vergessen Sie die Optik nicht.“ „Sie müssen es von der richtigen optischen Seite ansehen.“ „Jawohl, Herr Ministerialrat, Optik ist alles!“ (T 182) Damit werden die Totalitätsansprüche weltlicher Denksysteme in Abrede gestellt.

Wolfgang Koeppen spielt auf der Diskursebene seiner Texte die Bildlichkeit der literarischen Vermittlung⁴⁵¹ gegen die „kalte“ Objektivität des Blicks, die Dichte der literarischen Darstellung gegen den sachlichen, primär an der Mitteilung orientierten Stil des Journalismus oder des „existentialistischen Realismus“, die raffinierte, nuancenreiche Sprache der modernistischen Literatur gegen die ideologisch verzerrte Sprache der Massenmedien und die von diesen im Negativen infiltrierte Alltagssprache. Er misst der Literatur das Vermögen bei, den Realitätsbegriff zu problematisieren und damit neue Möglichkeiten des Zugangs an das Wirkliche zu inthronisieren.⁴⁵² Darin besteht der Mehrwert seiner Texte nicht nur gegenüber den Texten des philosophischen, sondern auch gegenüber denen des literarischen Existentialismus.

II

In den Texten Wolfgang Koeppens wird neben der Problematik der Solidarität und der Engagiertheit in hohem Maße auch die Problematik der zwischenmenschlichen Beziehungen thematisiert. In der Auseinandersetzung mit dieser Problematik weisen die Koeppenschen Erzähltexte Züge der existentialistischen Literatur auf, indem sie in erster Linie konfliktäre Situationen zwischen den Figuren herausstellen und damit ein Bild der existentiellen Untröstlichkeit des menschlichen Beisammenseins entwerfen. Nun ist hervorzuheben, dass die Untersuchung der verschiedenen Formen des komplizierten Verhältnisses zwischen dem Ich und dem Du das Zentralwerk Jean-Paul Sartres auszeichnet. In *Das Sein und das Nichts*⁴⁵³ werden verschiedene Haltungen gegenüber anderen besprochen, die von Liebe über Gleichgültigkeit, Begierde und Haß bis zum Sadismus reichen. All dies sind Haltungen, die in vielen Aspekten in dem Denken und Verhalten der Koeppenschen Figuren aufzudecken sind.

⁴⁵¹ So werden auch historisch-kulturelle Themen in einer symbolisch-bildlichen Form unterbreitet, wie es das folgende Zitat aus *Tauben im Gras* bezeugt, das sich auf Edwins Wahrnehmung der Orientierungslosigkeit Nachkriegswestdeutschlands bezieht: „Edwin sah in dieser Stadt ein Schauspiel und ein Beispiel, sie hing, hing am Abgrund, war in der Schwebe, hielt sich in gefährlicher mühsamer Balance [...]“ (TG 113)

⁴⁵² Für die Eröffnung der neuen Wahrnehmungsweisen stehen in den Texten Koeppens sehr komplexe Metaphern, in denen der semantische Inhalt mit der Bildlichkeit unlösbar verschränkt ist. Diese Metaphern verwischen die Grenzen zwischen Denken und Sprache, Geist und Materie und zwischen der realen und der narrativen Welt. Sie sind die Formen der poetischen Verdichtung der Wirklichkeit, wobei sie in der Regel eine eindeutige kontextuelle Funktion haben. Durch den Einsatz dieser Metaphern entstehen innerhalb der Romane Koeppens kleine Vorstellungswelten, die jenseits des schematischen Denkens der philosophischen Diskurse liegen und daher mit diesen Diskursen nicht zu beschreiben sind, auch wenn sie eine semantische Nähe zu ihnen aufweisen. Ein Beispiel von vielen, in dem auf die Sphäre der Parteipolitik die Sexualmetaphorik übertragen wird: „Er war impotent. Von den Samensträngen der Volkskraft war der Parteiwille abgeschnitten, die Kraftstränge verliefen im Unsichtbaren und einmal mußte es irgendwo im Volksbett Pollutionen und Befruchtungen geben, die unerwünscht waren.“ (T 160)

⁴⁵³ Auf Französisch erschienen unter dem Titel *L'Être et le néant* (1943).

Koeppen liefert anhand von entsprechenden Figurenkonstellationen, den Handlungen und der Innenperspektive der Figuren existentialistisch geprägte Einsichten in das konfliktäre Gepräge des Ich-Du-Verhältnisses, die einen literarischen Beitrag zu der existentialistischen Diskussion um das menschliche Nebeneinanderleben leisten.

In *Eine unglückliche Liebe* und *Jugend* richtet sich die Aufmerksamkeit des Erzählers auf die Möglichkeiten des Zusammenlebens der Menschen im Bereich der privaten menschlichen wie auch der sozialen Verhältnisse. Während *Eine unglückliche Liebe* die kleinste soziale Einheit, nämlich die Beziehung von einem Mann und einer Frau behandelt, wird in *Jugend* ein Geschehen im Zeichen der Auseinandersetzung des Protagonisten mit den Formen der Übermacht des Gesellschaftlichen vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts modelliert. In beiden Texten sind jene negative Haltungen im Verhältnis zu dem anderen ausgelotet, die Sartre in *Das Sein und das Nichts* erörtert. Zu diesen gehören Solipsismus, Begierde, Sadismus und Masochismus.⁴⁵⁴ Sowohl in *Eine unglückliche Liebe* wie auch in *Jugend* werden die negativen Haltungen zu dem anderen motivisch mit dem Blick verbunden, durch den der Beobachtete von dem Beobachter in seinem Selbstwert degradiert wird. Sartre misst dem Blick eine zentrale Rolle in den zwischenmenschlichen Interaktionen bei. Der Andere ist nach ihm eine Instanz, die der Mensch benötigt, damit er als Mensch bestätigt wird. Erst in dem Blick des Anderen wird so der Mensch als menschliches Individuum gestaltet (Sartre führt aus, dass der Mensch derjenige ist, den die Anderen in ihm sehen),⁴⁵⁵ zugleich jedoch auf ein Objekt reduziert und seiner Freiheit beraubt. Das hat eine Ambivalenz zur Folge, aus der man sich nur so retten kann, dass man sich als Projekt definiert.

Koeppen macht das Motiv des Blickes explizit in *Eine unglückliche Liebe* und in *Jugend*. In *Jugend* wird zum Gegenstand des Blickes der Bewohner der Kleinstadt die Mutter des Protagonisten. Der Blick hat hier nicht so sehr den rein ontologischen Status wie bei Sartre, sondern er ist ein Mittel der öffentlichen Meinung und ein Korrektiv derjenigen Verhaltensweisen der Mutter, die in dem gegebenen sozialen Milieu der norddeutschen Kleinstadt als amoralisch beurteilt werden. Im Kontext der Darstellung der Existenz der Mutter kommt die Sartresche Rede über das Verfehlen der Freiheit und Authentizität zum Vorschein: Die Mutter wurde durch ihre ungewollte Schwangerschaft außerhalb des Ehebundes in dem gesellschaftlichen Milieu ihres Wohnortes deklassiert. Sie registriert die

⁴⁵⁴ Vgl. Haas 1998, S. 38.

⁴⁵⁵ Heiser 2007, S. 50.

allgemeine Verachtung, die sich auf sie richtet, und fühlt sich deswegen in ihrem Wert herabgesetzt.

[...] und überall in der Stadt, auf jeder Straße, hinter jedem Fenster, in allen Stuben waren Augen, die sie maßen, Finger, die auf sie wiesen, Münder, die sie höhnten. (J 34-35)

Da sie sich jedoch über die Perspektive der Anderen nicht hinwegzusetzen vermag, findet sie keinen Mut dazu, in Freiheit auszubrechen und ihre Existenz in Eintracht mit ihrer Authentizität zu gestalten.

Der Autor arbeitet in Bezug auf die Darstellung der Freiheitsproblematik mit der Dichotomisierung der Figuren. Als Antipode der Mutter tritt in dem Erzählfragment die Figur einr Tingeltangelteuse auf, die jenseits der Grenze „von Wohlanständigkeit und moralischem Hochmut“ (J 31), vereinzelt aber doch zufrieden, lebt. Dass für die Mutter das Leben der Sängerin metaphorisch umschrieben ein „Land der Armut“ (J 31) ist, verweist darauf, auf welcher einer unterschiedlichen Bewusstseinssebene diese beiden Frauenfiguren angesiedelt sind. An den Gefühlen der Mutter ist das Psychogramm eines Menschen abzulesen, der über den geistigen Habitus seiner Umwelt nicht hinausgelangen kann. Nun ist es kaum zu übersehen, dass die Erzählinstanz mehrmals Formen der zwischenmenschlichen Kommunikation ausstellt, mit denen angezeigt wird, dass zu einem der zentralen Gefühle in einer derart hierarchisierten Welt, wie sie der Schauplatz von *Jugend* vertritt, das Standesbewusstsein gehört. Das Standesbewusstsein ist inmitten der erzählten Welt von *Jugend* der Bezugspunkt des Phänomens der Vergegenständlichung der Deklassierten in den Augen der gut situierten, angesehenen Bürger. So wird z. B. beschrieben, wie der Schuster lediglich auf die Funktion seiner Hände reduziert wird.

Des Schusters Hand ist geschickt, aber sie gilt nichts. Schließt er die Werkstatt, tritt er zurück in die Gesichtslosigkeit der Gemeinen. (J 16)

Auf der Ebene der Darstellung des Schauplatzes sowie auf der figuralen Ebene wird eine inhumane Welt entworfen, der der Protagonist mit dem Projekt einer Existenz jenseits der Anerkennung der Klassenunterschiede trotzt.

Die Namenlosigkeit des Protagonisten signalisiert eine Bekundung der Sympathie zu der niederen Gesellschaftsklasse, die die höhere Gesellschaftsklasse als eine „gesichtslose“ Menschenmasse wahrzunehmen pflegt: „Des Schusters Hand ist geschickt, aber sie gilt nichts. Schließt er die Werkstatt, tritt er zurück in die Gesichtslosigkeit der Gemeinen.“ (J 16) In der figuralen Perspektive des Protagonisten ist die Erkenntnis anwesend, dass der Name etwas ist, wodurch sich der Einzelne von dem Allgemeinen unterscheidet. Das Allgemeine wird in *Jugend* von denjenigen Figuren repräsentiert, die sich keiner gesellschaftlichen Anerkennung

erfreuen. Das Streben nach der gesellschaftlichen Anerkennung wird im Modus der Negation dargeboten. Das Desinteresse der Repräsentanten der Spitze der Klassengesellschaft an dem Menschen artikuliert sich in der Szene, wo sich der Protagonist darüber empört, dass der Rektor der Schule, die er besucht, ihn nach seinem Namen fragt. Die Tatsache, dass der Rektor seinen Namen vergessen hat, wird als Ausdruck dessen sozialer Überheblichkeit interpretiert.

In der Philosophie Sartres steht in bezug auf das Verhältnis des Einzelnen zu dem Anderen die Problematik des Scheins im Vordergrund. Die Aufwertung des Scheins in der Sartreschen Philosophie ist durchwegs affirmativ, weil der Mensch nach Sartre erst in dem Blick des Anderen als Mensch bestätigt wird. Eine konträre Scheinbewertung führt Jean-Jacques Rousseau in seine Zivilisationskritik ein. Rousseau kritisierte die zivilisierten Menschen wegen ihrer Gewohnheit, sich mit den Augen der Anderen zu sehen und sie beeindrucken zu wollen. Damit entlarvt er die zivilisierte Gesellschaft als die Welt des Scheins (Bürger 2007, S. 116) und die sozialen Bindungen als Mechanismen, die den Menschen von seiner Natürlichkeit und seinem wahren Selbst alienieren. Dem Rollenmäßigen setzt Rousseau das Authentische entgegen, hinter dem sich die gelebte Übereinstimmung mit sich selbst und mit der Natur verbirgt.

Auch in den Erzähltexten Koeppens werden reale Selbstentfremdungserfahrungen in der bürgerlichen Gesellschaft gezeigt. In *Eine unglückliche Liebe* findet man z. B. fast theatralisch anmutende Darbietungen von Situationen, in denen sich Friedrich genötigt sieht, seine Liebe zu maskieren (UL 50), um sich nicht bloßzustellen und dem Spott der anderen Figuren ausgesetzt zu werden. In *Jugend* wird eine Erzählwelt konstituiert, in der der Wert des menschlichen Individuums einzig von seiner gesellschaftlichen Position abgeleitet wird. Entsprechend häufig tauchen in dem Text also Symbole der verschiedenen sozialen Wirklichkeiten auf, die die sozial stratifizierte Struktur des Schauplatzes widerspiegeln. Diesen Darstellungsweisen ist es eigentümlich, dass sie mehrmals mit den symbolischen Bedeutungen den Farben spielen.

Der Protagonist, der in das Fräulein von Lössin, die Tochter aus einer Rittergutsbesitzerfamilie, heimlich verliebt ist, registriert, dass ihr „Hochmut“ (J 126) durch ihr blondes Haar potenziert wird, und verwandelt sie in seiner Phantasie zu einer dunklen Frau mit zigeunerhaften Zügen, nur um sich ihr für ein paar Momente imaginär annähern zu können. Es liegt auf der Hand, dass die schwarze Farbe für das Andere, das Unzivilisierte steht. Als diese exotisch konnotierte Phantasie nachlässt, kommt Fräulein von Lössin dem Protagonisten wie „ein Wasser oder Luftgeist aus nordischer Sage“ (J 126) vor, und er sieht

sie von einer vielversprechenden Zukunft „bestrahlt“ (J 126). Das Helle, Transparente, Ephemere und Strahlende symbolisiert den gesellschaftlichen Erfolg und wird hier zu dem Hauptattribut der Welt des Scheins. Der Schein wird in dem Erzählfragment ausschließlich als das Privileg der höheren Klasse präsentiert. Die Absetzung der höheren Klasse von dem Lebensstil der manuell arbeitenden Gesellschaftsschichten wird in sehr anschauliche Bilder ihrer Lebensführung gefasst, in der Wert auf Schönheit und intellektuelle Arbeit gelegt wird. Die Existenz der niederen Klasse wird dagegen im Modus des täglichen Kampfes um die Befriedigung der primären Bedürfnisse vorgeführt.

Der Arme hat an Brot zu denken. Der Reiche beschäftigt sich mit Blumen. [...] Wer arbeitet, Dienste leistet, einem Erwerb nachgeht, ist aus der Damenwelt ausgestoßen, und so leben Maria und ihre Mutter vom Zimmervermieten an Studenten und manchmal auch an einen Dozenten. (J 17)

Das Fragment *Jugend* ist hiermit ein Psychogramm, das von einer Kenntnis des menschlichen Hanges zur Herstellung von Unterschieden zwischen den Menschen zeugt.

Eine besondere existentielle Bedeutung erhält die Schilderung der Bestrebung des Protagonisten, in Eintracht mit dem authentischen Selbst zu leben. Im Gestus der Abwehr gegen die soziale Welt ist der Schulbesuch des Jungen festgehalten. Der Text erzählt, dass der Junge sich dem Klassenlehrer Krüger widersetzt, der ihm „den Stempel der Nützlichkeit in die Haut“ (J 72) brennen will. Aus der Perspektive des Ich-Erzählers erfahren wir, dass er sich nichts daraus macht, als er von der Schule genommen wird und Handarbeit verrichten muss, um das Geld für sich und seine Mutter zu verdienen. Er achtet nicht auf die Konventionen, ganz nach der Maxime des authentischen Lebens, die er an einer Stelle artikuliert: „Ich wollte ich sein, für mich allein.“ (J 130). Hier zeichnet sich eine gewisse Analogie zwischen dem Koeppenschen Authentizitätskonzept und dem Authentizitätskonzept Rousseaus ab. Der Protagonist von *Jugend* strebt danach, sich von der Umgebung möglichst zu unterscheiden und begreift seine Absonderung als eine Art Anti-Diskurs zu dem allgegenwärtigen gesellschaftlichen Diskurs: „[...] ich stellte mich ins Licht, Lohengrin, verkannt und schäbigst gekleidet, [...]“ (J 125) Auch seine Tatenlosigkeit im Hinblick auf seine Durchsetzung in der Gesellschaft⁴⁵⁶ lässt sich als eine Form des Protestes gegen die Zielstrebigkeit des Bürgertums verstehen, deren Hauptmotiv es ist, zu der Welt des Scheins zu gehören und so nach den Maßstäben der anderen zu leben.

Man kann in den Koeppenschen Texten nun jedoch auch Darstellungen von gelungenen zwischenmenschlichen Interaktionen finden, die aufzeigen, dass individuelle Freiheit und ein

⁴⁵⁶ „Ich tat nichts.“ (J 130)

geselliger Verkehr durchaus koexistieren können. Symptomatisch ist, dass diese Interaktionen als Resultat der Emanzipation von den bürgerlichen Konventionen präsentiert werden. In *Tauben im Gras* beschreibt eine Szene die Begegnung der Figur Carlas mit ihrem Vater, dem Musikmeister Behrend, der sich von der geordneten bürgerlichen Lebensweise abgewandt und sich für die freie Existenz an der Seite seiner tschechischen Geliebten Vlasta entschieden hat. Dass diese Szene in einem Klub für die Schwarzen spielt, hat eine Bedeutung, die auf den Kontext der Verständigung zwischen unterschiedlichen Rassen hinweist. Lenkt man die Aufmerksamkeit auf die darin eingefangene Kommunikation zwischen den Figuren, so stellt man fest, dass hier die Beschreibung der allmählichen Entstehung einer Atmosphäre der Freundlichkeit und Toleranz in den Vordergrund tritt.⁴⁵⁷

Tatsächlich baut der Erzähler in diese Szene die implizite Betrachtungsweise ein, dass man erst dann zu dem Authentischen findet, wenn man den Abscheu vor der eigenen Authentizität und der Authentizität der Anderen ablegt und sich nicht mehr an den konventionellen Umgangsformen orientiert. In der Schwarzenklub-Szene wird die Geburt einer menschlichen Gemeinschaft illustriert, die einem Kierkegaardschen Sprung in die Existenz gleichkommt. Diese existentialistische Deutung erweist sich als durchaus plausibel, wenn man den Erzählerkommentar liest, dass die Figuren auf dem Weg zu dem anderen „das Gift des Zweifels“ (TG 211) an der Echtheit ihrer existentiellen Haltung überwinden müssen, die es deshalb zu überprüfen gilt, weil sie wissen, dass sich die erste logischste Erklärung für ihre Annäherungsversuche aus dem Umstand ergeben würde, dass sie „deklassiert“ (TG 11) seien: „Gestern wäre es Carla noch peinlich gewesen, den Musikmeister in einem Negerklub zu treffen, und fürchterlich wäre es ihr erschienen, von ihm dort mit Washington gesehen zu werden. Jetzt berührte sie die Begegnung anders. Sie waren Menschen. Menschen dachten anders.“ (TG 210) Diese Darstellungen unterlaufen nun die Intentionen des Sartreschen Existentialismus, die auf die positive Aufwertung der Welt des Scheins und die Widerlegung einer substantiellen Authentizität hinzielen.

Ganz destruktive Formen des menschlichen Zusammenseins werden dagegen in *Jugend* abgebildet. Allusionen auf Sartre sind vor allem dort auszumachen, wo der Erzähler von den Ausschreitungen der Konservativen und der Rechtsradikalen berichtet. Sartre schreibt in *Das Sein und das Nichts* über Menschen, die sich als eine totale Negation konstituieren. Ihre soziale Realität sei nach ihm allein die des Nein. Sartre zählt zu den in der Negation existierenden Menschen Wächter, Aufseher und Gefängniswärter und urteilt – unter Berufung

⁴⁵⁷ Vgl. Ochs 2004, S. 201.

auf Max Scheler - dass diese Menschen die Menschen des Ressentiments sind (Sartre 2006, S. 120). In *Jugend* entsprechen diesem Menschentypus die Figuren der bigotten Wächter der preußischen Ordnung und die Figuren der Rechtsradikalen. Die Rechtsradikalen werden in die Handlung als Figuren eingeführt, die den Menschentypus des Sadisten repräsentieren. Nach Sartre vernichtet der Sadist den anderen, um sein Selbst zu potenzieren und dadurch der Gefahr zu entkommen, sich in der Freiheit zu verlieren (vgl. J 109). Ein ähnliches Modell des sadistischen Verhaltens liefert *Jugend*. In der Szene, in der auf sehr anschauliche Weise der brutale Fememord des Anarchisten Lenz dargestellt wird, erkennt man die von Sartre behauptete Tendenz des Sadisten, dem anderen Menschen seine Leiblichkeit aufzuzwingen (vgl. Reding 1949, S. 89), und ihn dadurch zu nichten.

[...] und sie drehten ihn auf den Rücken und traten ihn mit ihren genagelten Marschstiefeln, die zurückmarschiert waren von Verdun, Brest-Litowsk und Gallipoli, sie marschierten vorwärts mit ihren genagelten Marschstiefeln in sein Gedärm hinein [...] (J 110)

Dass die Ermordung von Lenz im Namen „Gottes, des Königs und des Vaterlandes“ (vgl. J 109) geschieht, bestätigt, dass die Koeppenschen Figuren der Fememörder Züge des von Theodor W. Adorno beschriebenen autoritären Charakters tragen (siehe dazu Zima 2000, S. 161-170).

Der Blick in das Fragment *Jugend* kann Adornos Überlegungen über den autoritären Charakter bestätigen. Nach Adorno zeichnet sich der autoritäre Charakter dadurch aus, dass er sich zuerst der Vaterfigur, die z. B. der Führer, eine Gruppe oder Organisation oder auch konventionelle Werte symbolisieren können, masochistisch unterwirft und dann „mit sadistischer Attitüde eine analoge Unterwerfung von seinen „Untergebenen“ erwartet“ (Zima 2000, S. 161-170). Die oben zitierte Szene illustriert die totale Unterwerfung der Figur des Anarchisten Lenz mittels der brutalsten Gewalt. Die in der Beschreibung der Differenz zwischen den Rechtsradikalen und Lenz ausgedrückte Zumutung des Erzählers, dass die Fememörder den Ermordeten im Verborgenen um seine Menschlichkeit und geistige Qualitäten beneiden, macht einsichtig, dass der Autor die Rechtsradikalen als Menschen des Ressentiments zeichnet: „[...] begriffen nichts, blickten stumpf auf graue Zellen, auf den Abfall eines Menschen, der gehabt hatte, womit sie nicht gesegnet waren, Einmaligkeit, Verstand, ein Herz, eine Zunge zu reden, den Glauben an die Unsterblichkeit seiner Seele, [...]“ (J 110)

Eine andere Form der Ich-Du-Beziehung, die sowohl in Sartres *Das Sein und das Nichts* wie auch in die Erzähltexte Koeppens Eingang gefunden hat, ist Liebe (bzw. ihre sinnliche Komponente, die man Begierde nennen kann). Liebe ist das zentrale Thema des Romans *Eine*

unglückliche Liebe. An dieser Stelle ist vorwegzuschicken, dass Sartre Liebe als einen Versuch definiert, aus der Einsamkeit und Bedrohtheit des isolierten Selbstseins sich im anderen zu bergen und den anderen bergend in sich aufzunehmen (Reding 1949, S. 88). Dieses Sartresche Liebesverständnis ist durchaus bestimmend für die Darstellung der Liebe in Koeppens Erstling. Das ist daran ablesbar, dass der Protagonist sich in dem Moment in Sibylle verliebt, als er seiner Isolation innewird und sich danach sehnt, sie zu überwinden. Eine Analogie der Sehnsucht, „den anderen bergend in sich aufzunehmen“, kann man in Friedrichs Bereitschaft sehen, für Sibylle zu sorgen: „Er wachte in einer Nacht auf und glaubte, sie sei gestorben. Der Gedanke war so grauenvoll, dass er zu ihr eilte und der Erschrockenen unter den Tränen die Hände küsste.“ (UL 143) Friedrich agiert im Rahmen der Romanhandlung als ein fürsorglicher Mann, der mitunter bereit wäre, für die geliebte Sibylle sein Leben zu opfern: „Tat er nicht alles für sie? Lebte er nicht für sie? Würde er nicht sein Leben hingeben?“ (UL 194). Andererseits wird Liebe in *Eine unglückliche Liebe* als eine Existenz Erfahrung dargestellt, deren negativen Komponenten Angst und Masochismus (siehe Kapitel 2.2.2) sind und die die dunklen Aspekte des menschlichen Bewusstseins zutage fördert.

Sartre, der Liebe ähnlich wie andere zwischenmenschliche Beziehungen als Konflikt versteht, befasst sich mit der Frage, warum der Liebende geliebt werden will. Die Bemühung des Liebenden darum, geliebt zu werden, fasst er als Entwurf auf. Er präsentiert die Sicht, dass Liebe nicht bloß das Streben nach sexueller Befriedigung ist, sondern sich mehr auf das Bewusstsein des Anderen richtet. Der Liebende will nach ihm das Bewusstsein des Geliebten gefangen nehmen und dadurch seine Freiheit reduzieren. Sartre versteht diese Sehnsucht nach „Eigentum“ (Sartre 2004, S. 642) nicht als Äußerung des Willens zur Macht und erklärt dies mit dem Hinweis darauf, dass der Tyrann sich seine Untergebenen dadurch unterwirft, dass er ihnen Angst einflößt, ohne dass er ihre Liebe braucht. Der Liebende dagegen will nicht, dass sich ihm die geliebte Person unterwirft – ihre totale Unterwerfung tötet vielmehr seine Liebe, weil sie mechanischer Natur zu sein scheint. Der sich unterwerfende Geliebte verwandelt sich in den Augen des Liebenden in einen Automaten. Der Liebende will aber nicht ein Ding, sondern „eine Freiheit als Freiheit besitzen“ (Sartre 2006, S. 643).

Ebenso kann er jedoch die Liebe des Geliebten nicht als ein willentliches Engagement wahrnehmen, das einem absolut freien Bewusstsein entspringt. Er verlangt deshalb, dass der Geliebte seine eigene Gefangenschaft will. So kann Liebe weder die Form eines Leidenschaftsdeterminismus, noch die einer absoluten Freiheit haben. Sie ist eine Freiheit, die den „Leidenschaftsdeterminismus“ (Sartre 2006, S. 644) vortäuscht. Der Liebende will das

Einzig auf der Welt sein, worum es dem Geliebten geht. Damit will er ihm eigentlich die Welt supplyen. Er will die Freiheit des Geliebten nicht beeinträchtigen, sondern Grenze dieser Freiheit sein.⁴⁵⁸ Diese Grenze darf nicht überschritten werden. Deshalb muss der Geliebte aus freiem Entschluss des Liebenden geliebt werden.

Das bedeutet, daß er sich auf die Seite der Welt stellt; er ist das, was die Welt zusammenfasst und symbolisiert, er ist ein Dieses, das alle andere Dieses umschließt, er ist Objekt und willigt ein, es zu sein. Doch andererseits will er das Objekt sein, in dem sich zu verlieren die Freiheit des Andern einwilligt, das Objekt, in dem der andre sein Sein und seinen Seinsgrund als seine sekundäre Faktizität zu finden einwilligt; das Grenz-Objekt der Transzendenz, auf das hin die Transzendenz des Andern alle anderen Objekte transzendiert, das aber von ihr in keiner Weise transzendiert werden kann. (Sartre 2006, S. 644)

Diese Diskursformationen lassen sich relativ bruchlos auf die Art und Weise übertragen, wie der Roman *Eine unglückliche Liebe* von den Grundsätzen Friedrichs, was den Umgang mit Sibylle anbelangt, handelt. Friedrichs von der Erzählinstanz mehrmals betonte Weigerung, Sibylle gegen ihren Willen nur zu berühren, signalisiert seine Bereitschaft, ihre Freiheit nicht zu beeinträchtigen. Er wartet, bis sie ihm die Annäherung an ihre Person erlaubt und tröstet sich damit, dass sie doch in Zukunft seine Liebe erwidern wird.

Wärst du ein Mädchen, das man schlagen kann und das einem dann die Hand küsst, würde ich dich nicht lieben. Ich halte dich für einen Menschen, und es gibt kein Siegerglück, das über eines anderen Menschen Würde, indem es sie vernichtet, gewonnen wird. (UL 136)

Aus dem zitierten Abschnitt ist zu ersehen, dass Friedrich Sibylle umso leidenschaftlicher liebt, als diese sich weigert, seine Gefühle zu erwidern. Dass er Sibylles Würde anerkennt, zeugt davon, dass seine Liebe auf Sibylles Bewusstsein mehr als auf ihren Körper gerichtet ist, wie davon Sartre schreibt. Die negativen Konnotationen, die in Friedrichs Imagination die Vorstellung eines Mädchens hervorruft, die sich ihm vorbehaltlos unterwerfen würde, sind eine bildliche Repräsentation der existentialistischen Denkfigur der Maschinenartigkeit der Sexualität. Friedrich verachtet alle sexuellen Verhaltensweisen, die automatischer Natur sind. Deshalb lehnt er käufliche Liebe ab und ebenso lässt er sich nicht dazu verführen, eine Beziehung mit Ania, die Sibylle ihm als Ersatzmädchen zuteilt, einzugehen, nur um sich nicht allein zu fühlen.

Friedrich fürchtete sich vor dem angebotenen Anblick. Er ahnte die dicke Trauerluft in einem schmutzigen Bettzimmer mit fliegendreckigen Spiegelscheiben und das entehrend Unwürdige der käseweißen Sexualautomaten.

Friedrichs Wunsch, Sibylles Seele zu ergründen, gibt unschwer eine Analogie jenes Eigentumswunsches des Liebenden zu erkennen, auf den Sartre zu sprechen kommt.

Man kann anhand der inneren Perspektive Friedrichs festhalten, dass Friedrich zu erfahren wünscht, welcher Stellenwert ihm in dem Gemüt Sibylles zukommt. Es wird in diesem

⁴⁵⁸ Vgl. Quack 1997, S. 20.

Zusammenhang auf subtile Weise gezeigt, wie er sich frustriert fühlt, wenn er registriert, dass Sibylle ihm gegenüber leidenschaftlos und gleichgültig bleibt. Er nimmt nur ungern zur Kenntnis, dass er Sibylle nie die Welt und die anderen Männer und Menschen ersetzen kann. Sie dagegen ist für ihn zum Synonym der Welt geworden (vgl. Sartre 2006, S. 656). Das veranschaulicht das Bild des Meeres, das in dem Roman zweimal auftaucht. Während am Anfang des Romans das Meer Friedrich zum imaginären Raum für die Artikulation seiner unbewussten Sehnsüchte wird, vollzieht sich in seiner Psyche später eine Ersetzung des Meeresraumes durch den Leib und die Psyche Sibylles, die er in einer sonderbaren Einheit als einen Ort der Erfüllung seiner Sehnsucht imaginiert. Damit geht einher, dass sein Entzücken für das Meer schwindet, wie die Schilderung seiner Betrachtung des Meeres in Italien belegt:

Das Mittelmeer zeigte sich Friedrich in dieser Nacht in Neapel als nur eines von den großen Wassern in der Welt und seine Verführung war nur die Verführung jeder See und nicht die besondere Lockung zu neuen, ihm bewahrten Offenbarungen im Angesicht der alten Wunder. Friedrich konnte ihm widerstehen. Es wurde gleichgültig vor seiner Liebe zu Sibylle, und stark wieder fühlte er das Glück, von einem einzigen Begerhren erfüllt zu sein. (UL 163-164)

Auf das Thema der Liebe kann in *Eine unglückliche Liebe* auch das Motiv der Wand bezogen werden, das in einen Zusammenhang mit dem von Sartre erörterten Problem der Subjektivität zu setzen ist. Nach Sartre versucht Liebe die Negation zu überwinden, nichtsdestotrotz bleibt sie die Negation. Das existentialistische Bild der Wand, das auf der Ebene der Reflexion Friedrichs über die Unüberwindbarkeit der Fremdheit zwischen ihm und Sibylle fungiert, kann man auf die interne Negation der Liebe beziehen. Der Erzähler setzt, die Thesen Sartres präfigurierend, die Akzente grundlegend gleich wie Sartre. Er lenkt mit dem Motiv der Wand den Blick des Erzählers darauf, dass sowohl Sibylle wie auch Friedrich ihre Subjektivität bewahren und in den Augen des Gegenübers nicht in bloße Objektivität überführt werden wollen und zeigt den Widerspruch der Liebe, der darin besteht, dass die Liebe ein einseitiges Gefühl bleiben muss, wenn sie auch weiterhin als große Liebe erlebt werden soll. Die in *Eine unglückliche Liebe* präsente Wahrnehmungsweise der Liebe ist hiermit der von Sartre sehr nahe. Friedrich liebt Sibylle umso mehr, als seine Liebe nicht erwidert wird, weil seine Liebe und ihr Objekt so den Status eines Wertes an sich gewinnen.

Aus dem ambivalenten Charakter der Liebe ergibt sich nach Sartre die Unlösbarkeit des Problems des Für-Andere-seins (Sartre 2006, S. 658). Da die Basis der Liebe Subjektivität ist, können die Liebenden die Kluft, die sie als Subjekte trennt, nicht überwinden. Die Vision der Wand in dem Roman Koeppens stellt eine ähnliche Bewertung der Möglichkeiten der Liebe in den Mittelpunkt. Die Intention des Autors ist offensichtlich anzudeuten, dass Friedrich Sibylle als reine Subjektivität erfahren muss, wenn sie in seinen Augen ihren Wert nicht

verlieren soll, was seine Liebe zu ihr abschwächen würde. Daraus ist ersichtlich, dass Sartre und Koeppen Liebe übereinstimmend in ihrer Kraft der Verzauberung präsentieren. Sartre macht deutlich, dass die Verzauberung ermöglicht, dass man der abstoßenden Objektivität des anderen nicht gewahr wird. So gehört die Liebe eigentlich der Welt des Scheins an. Nach Sartre macht die konkrete Wirklichkeit der Liebe "die Illusion, das Spiegelspiel" (Sartre 2006, S. 659) aus. Hat man Interesse an dem Fortsetzen dieses Spiels, so muss die Trennung zwischen den beiden Subjekten erhalten bleiben. Entsprechend stellt in *Eine unglückliche Liebe* die Wand eine Grenze dar, die nicht übertreten werden kann, damit die Verzauberung nicht aufhört und der andere nicht in seiner Banalität und Austauschbarkeit demaskiert wird.

In *Eine unglückliche Liebe* steht für die Negativität der Liebe ferner die Metapher des Kampfes, die eine bildliche Form der These Sartres ist, dass Liebe zwischen zwei Subjekten nicht möglich ist, sondern im Gegenteil eine Kampfsituation schafft. Deshalb wird in dem Roman die Liebesgeschichte mit der Darstellung der sadomasochistischen Tendenzen der beiden Protagonisten verbunden. Bei Friedrich äußert sich eher die masochistische Komponente, während bei Sibylle der latente Hang zu Sadismus zu verzeichnen ist. Das Verhältnis zwischen Friedrich und Sibylle ist an dem Modell des Verhältnisses von Herrn und Knecht orientiert, das für die Sartresche Philosophie des Ich-Du-Verhältnisses kennzeichnend ist. Für den latenten Masochismus Friedrichs spricht sein Wunsch, in Sibylle als freie Existenz zu verschwinden sowie die Tatsache, dass er sich Sibylles Bosheiten, Bissigkeiten und Vorsätzlichkeiten gefallen lässt. Sibylle dagegen bleibt sich immer ihrer Überlegenheit über Friedrich bewusst, die bloß darin besteht, dass sie auf Friedrich emotionell und erotisch nicht angewiesen ist.

Die in dem Roman zur Geltung gebrachte Poetik des Kampfes verkündet im Rahmen des Koeppenschen Liebesdiskurses ein pessimistisches Urteil über die Möglichkeiten der erfüllten leidenschaftlichen Liebe. Der Erzähler lässt mehrmals in Sibylle Verachtung gegen Friedrich aufkeimen, deren Ursache die Wahrnehmung der leidenschaftlichen Komponente seiner Liebe ist. In der Episode, in der Sibylle Friedrich mit einer Kröte vergleicht (UL 71),⁴⁵⁹ macht der Erzähler deutlich, dass Sibylle Leidenschaft als ein Moment des Kreatürlichen entwertet. Die Tiermetaphorik entfaltet in dem Roman die betont leidenschaftliche Dimension von Friedrichs Liebe, die sich unter dem Aspekt der Sartreschen Philosophie als ein Bereich erweist, in dem dem Individuum der Verlust der Subjektivität droht. Aus der Akzentuierung

⁴⁵⁹ Dass sowohl Sibylle wie auch Friedrich die Vorstellung der Kröte anekelt, ist ein Nachweis dessen, dass die Ekelproblematik bereits in dem Erstling Koeppens aufgegriffen wird, wie wenig dabei angesichts des Erscheinungsjahres des Romans von einer Rezeption der Schrift *Das Sein und das Nichts* (1943) Sartres die Rede sein kann.

der leidenschaftlichen Komponente von Friedrichs Liebe, die in vielen Varianten, z. B. über die eben angesprochene Tiermetaphorik oder die Herzsymbolik, die als Entsprechung der Tiermetaphorik die Handlung des Romans durchzieht, errät man den Grund, weshalb es Friedrich Probleme bereitet, einen Schein um seine Person zu schaffen. Entscheidend ist hier, dass Friedrich als eine Figur entworfen ist, bei der nicht immer die Vernunft die Dominanz aufrechterhält. Da die Vernunft das Signum der „entzauberten“ Zeit ist, muss man in Friedrichs ironisch gebrochenem Gefühl des Ungenügens eine Einsicht in den veränderten Liebesbegriff in der Epoche der fortgeschrittenen Moderne lesen.

Es ist nach dem Gesagten für Friedrichs gesellschaftliche „Untauglichkeit“ erhellend, dass Friedrich in der Person Sibylles nicht nur eine erotische Person begehrt, sondern unerschwellig auch einen Menschen mit größerer sozialer Kompetenz, was auf die Mängel in seiner Sozialisation schlussfolgern lässt, die sich aus seinem künstlerischen Aufbegehren gegen die symbolische Ordnung der Väter erklären. Sartre meint zu der Begierde Folgendes:

Die Begierde ist Seinsmangel, sie ist in ihrem innersten Sein von dem Sein beunruhigt, das sie begehrt. Sie zeugt von dem Vorhandensein des Mangels im Sein des menschlichen Daseins. (Reding 1949, S. 80)

Sibylle zeichnet sich im Gegensatz zu Friedrich durch eine Autonomie aus, die sie mit der Aureole der selbstgenügsamen, sich frei gestaltenden Individualität ausstattet. Dass sie auch innerhalb des Netzes von sozialen Interaktionen eine Position aufzubauen vermag, spricht für ihre Vernünftigkeit. Dementsprechend konzentriert sich der Erzähler öfters auf die Beschreibung, wie sich Friedrich vor dem Blick Sibylles als unzulänglich vorkommt und die Eventualität der beiderseitigen Liebe zwischen ihm und Sibylle mit der Vorstellung der Beseitigung der Leere aus seinem Dasein verknüpft. Man wird im Falle der Figur Friedrichs mit einem Minderwertigkeitswahn konfrontiert, der bei Friedrich in ein Gefühl der absoluten Überlegenheit Sibylles resultiert. In einer Szene wird der Leidenschaftsdeterminismus der Liebe mit Hilfe eines Bildes des Puppentheaters illustriert, das uns darüber Aufschluss gibt, inwiefern Friedrich sein eigenes Selbst als mangelhaft erlebt.

Ihr Gesicht war über uns gebeugt, auch wenn es tiefer ruhte als wir spazierten, und ich glaube, wir blickten aus der Perspektive der Spielpuppen in den Marionettentheatern zu der Meisterin empor, die uns an den Schnüren hielt. (UL 35)

Friedrichs Liebe zu Sibylle zeichnen Bestrebungen aus, die implizieren, dass diese Liebe eine ambivalente Haltung einbezieht, die man als eine ambiguoSe Sehnsucht nach der Eingliederung in die symbolische Ordnung der Gesellschaft und zugleich nach der Durchdringung des Symbolischen durch das Imaginäre bezeichnen kann. Somit kann sie als eine Metapher der Suche des künstlerischen Subjektes nach den Möglichkeiten des

ganzheitlichen Erlebens der Existenz inmitten der beschränkenden, aber doch unhintergehbaren gesellschaftlichen Strukturen gelesen werden.

2.2.3 Existenzgefühl des Absurden, Revolte

I

In der Koeppen-Forschung haben die existentialistischen Begriffe des Absurden und der Revolte bisher nur wenig Berücksichtigung gefunden. Folgt man dabei der existentialistischen Dimension der Koeppenschen Nachkriegstexte, so kann man feststellen, dass ihr die Elemente des Absurden und die Motive der Revolte inhärent sind. Das Existenzgefühl des Absurden, das in den Texten von Albert Camus theoretisch begründet ist, wird in den Texten Koeppens an denjenigen Stellen versprachlicht, an denen sich die Protagonisten in einer Konfrontation mit der Welt sehen und deren Sinnlosigkeit annehmen. Bei allen Koeppenschen Protagonisten zeigt sich die von der Literatur des Absurden oft vereinnahmte Personencharakteristik, eine Kluft zwischen dem Ich und der Welt wahrzunehmen und die Welt wegen ihrer Unzulänglichkeiten abzulehnen. Die Ablehnung bezieht sich sowohl auf die konkrete gesellschaftliche Realität wie auch auf die ontologische Realität. So revoltieren die Koeppenschen Protagonisten einerseits gegen die bürgerliche Lebensform, die dem Individuum bestimmte Lebensmuster aufzwingt, gegen die Zerstörungslogik der Geschichte, und nicht minder gegen die Entkernung der Lebensentwürfe durch den Modernisierungsprozess. Andererseits beschließt ihre Revolte auch die metaphysische Dimension des menschlichen Seins ein. Sie erkennen die Absurdität der biologischen Mechanismen des Menschenlebens wie der Geburt und des Todes und entdecken das Absurde auch in der Sphäre der zwischenmenschlichen Beziehungen, sowohl im Privaten wie auch in der Öffentlichkeit.

Damit man erfassen kann, welche Momente in den Erzähltexten Wolfgang Koeppens als literarische Darstellung des Absurden gedeutet werden können und wie in den Koeppenschen Texten das Zusammenspiel zwischen dem Existenzgefühl des Absurden und der Revolte dargestellt wird, muss man zuerst auf die theoretischen Grundlagen des Absurden eingehen, so wie sie von Albert Camus ausgearbeitet worden sind. Wenn ich meine Untersuchung der Elemente des Absurden in den Texten Wolfgang Koeppens mit der Einführung in die Theorie des Absurden Camus` beginne, dann tue ich das nicht deshalb, weil ich nachzuweisen beabsichtige, dass zwischen den literarischen Texten Wolfgang Koeppens und den Texten von Camus ein intertextuelles Verhältnis existiert oder weil ich die Koeppenschen Texte aus der Perspektive der Camusschen Philosophie des Absurden auslegen will. Es geht mir vielmehr darum, durch die Skizzierung der Camusschen Theorie des Absurden eine philosophische Basis für die Überprüfung der Koeppenschen Texte auf das darin dargestellte

Existenzgefühl des Absurden zu schaffen. Dieses Existenzgefühl ist bei Camus aber nur die eine Seite der Münze – abgeleitet davon wird noch die absurde Denkart und die absurde Lebensform, die die meisten Texte Wolfgang Koeppens gar nicht oder nur bruchstückhaft vermitteln – eine Ausnahme ist der Roman *Der Tod in Rom*.

Vorwegzuschicken ist ferner, dass die Betrachtung der Motive des Absurden in den Texten Wolfgang Koeppens vorwiegend protagonistengebunden ist – d. h., dass das Absurde bei Koeppen unter dem Aspekt einer gewissen Absurdität betrachtet wird, die sich in der Weltsicht der Protagonisten niederschlägt. Auch das Motiv der Revolte hängt schließlich mit dem Typus des rebellierenden Menschen zusammen, den die Koeppenschen Protagonisten verkörpern. Es wäre jedoch ein Fehler, wenn man die Texte Wolfgang Koeppens in die Linie der Literatur des Absurden einordnen möchte, denn zum einen erlebte diese Literatur ihre Konjunktur erst in den 1960er und 1970er Jahren, zum anderen sind die literarischen Texte Wolfgang Koeppens bei ihrer Multidimensionalität nicht auf semantische Effekte des Absurden zu reduzieren, die sie unter anderen semantischen Effekten auch produzieren. Die absurde Weltsicht, die sich in die Weltsicht der Koeppenschen Protagonisten stellenweise einschreibt, ist nur eines der zahlreichen primär nicht-literarischen Diskursbruchstücke, die das Ensemble der elementar-literarischen Kategorien in den Texten Wolfgang Koeppens ausmachen.

Im deutschsprachigen Raum erscheint die Literatur des Absurden seit den 1950er Jahren. Das Absurde ist hier dabei nicht allein als existentielle Kategorie zu verstehen, sondern wird (z. B. bei Hildesheimer) unmittelbar aus dem Holocaust und der durch ihn bewirkten Verzweiflung abgeleitet (Hoffmann 2006, S. XIV). Absurde Elemente in der Literatur hängen aber auch mit der Reflexion der Situation des Menschen in der modernen Zivilisation zusammen, die von der kapitalistischen Ökonomie beherrscht wird, zu deren negativen Phänomenen das atomare Wettrüsten sowie das Ausgeliefertsein des Menschen an die anonymen Kräfte, die es unmöglich machen, dass er sein eigenes Handeln adäquat einschätzen kann, zählen (vgl. Hoffmann 2006, S. XIV). All diese Erscheinungen der kapitalistischen Gesellschaftspraxis begründeten ein Gefühl der Absurdität des Daseins, das sich zu einem allgemeinen „Klima der Absurdität“ (Camus) ausweitete (Hoffmann 2006, S. XV-XVI).

Aus diesem gesellschaftlich bedingten „Klima der Absurdität“ lassen sich meines Erachtens auch die absurden Elemente in den Nachkriegsromanen, zum Teil aber schon in dem Frühwerk Wolfgang Koeppens erklären. Dass bereits die frühen Romane Koeppens Bilder des Absurden reproduzieren, lässt sich dadurch begründen, dass sie geschichtliche

Problematik und krisenhafte Aspekte der modernen Subjektivität widerspiegeln, die auch die in die 1920er Jahre fallende Existenzphilosophie reflektierte. Camus verfasste seine Zentralwerke, die der Problematik des Absurden gewidmet sind, zwar erst während des Zweiten Weltkrieges,⁴⁶⁰ die Thematik des Absurden kann man jedoch wohl als eine ansehen, die zu der Tradition des modernen europäischen Denkens und Schreibens⁴⁶¹ gehört – auf dem Gebiet der Philosophie wird sie bereits in den Texten Søren Kierkegaards systematisch behandelt (Hoffmann 2006, S. 3), an den Camus anknüpfte. In ähnlicher Weise kann man die Präfiguration der absurden Elemente in Wolfgang Koeppens Erstling *Eine unglückliche Liebe* auf den Umstand zurückführen, dass Koeppen Kierkegaard las und unter seinem Einfluss stand.⁴⁶²

II

Ich werde nun im kurzen das Camussche Denken des Absurden skizzieren, um eine Basis für die anschließende Interpretation der Koeppenschen Erzähltexte zu schaffen. Für das Existenzdenken von Albert Camus ist die Opposition zwischen dem Menschen und der Welt von grundsätzlicher Bedeutung. Nach Camus bleibt die Welt den Intentionen des Menschen gegenüber gleichgültig, weshalb der Mensch sie abzulehnen neigt.⁴⁶³ Zu dem wesentlichen Moment des menschlichen Denkens gehört in der Camusschen Theorie des Absurden das Verlangen nach Einheit und nach Absolutem, ferner die Sehnsucht nach Vertrautheit und die Forderung der Klarheit. Der Mensch will die Welt ergreifen und sie auf die menschliche Dimension reduzieren. Aus der Diskrepanz zwischen seinem Anspruch und der Vernunftwidrigkeit der Welt entsteht das Existenzgefühl des Absurden. Es kommt in dem Moment zustande, wo die Kulissen des Alltags einstürzen. Eine Eigenschaft des Absurden ist, dass unter seinem Einfluss die Leere die Oberhand über das Gemüt des Menschen gewinnt und der Mensch bei sich den Überdruß registriert. Er wird in seinen alltäglichen Tätigkeiten retardiert und bemüht sich vergebens, den normalen Ablauf des Tages zu erneuern.

⁴⁶⁰ *Der Mythos von Sisyphos* ist auf Französisch im Jahre 1942 unter dem Titel *Le mythe de Sisyphe* erschienen. Die Herausgabe der deutschen Übersetzung folgte im Jahre 1950. *Der Mensch in der Revolte* (*L'homme révolté*, 1951) erschien in Deutschland im Jahre 1953.

⁴⁶¹ Das Thema der Absurdität der menschlichen Existenz entwickeln in ihren Romanen die Klassiker der russischen Literatur, L. N. Tolstoi und F. M. Dostojewski. (siehe dazu Papoušek 2004, S. 28-34)

⁴⁶² Nach Camus erschließt sich das „Klima der Absurdität“ im Gefühl, im „sentiment“. Es ist eine Sache „des Herzens“. Mit diesen Wendungen knüpft Camus an Blaise Pascal an. „Sentiment“ ist nach Camus eine primäre Entdecktheit des Seins (Thurnher, Röd, Schmidinger 2002, S. 300), was eine Affinität zu Heidegger erkennen lässt.

⁴⁶³ Koeppens Bezeichnung seines Werkes als „des Versuchs eines Monologs gegen die Welt“ (Reich-Ranicki 1996, S. 70) zeigt deutlich, dass seine Denkart durch absurde Weltsicht gekennzeichnet ist.

Am Anfang des Absurden steht die Frage „warum“, die den Menschen an den Selbstverständlichkeiten des Alltags zweifeln lässt. Sein Leben hatte diese Selbstverständlichkeiten bislang zur Grundlage – nun zeigt sich ihre Hohlheit. Aus der Situation des Absurden gibt es zwei Auswege – der Mensch kann entweder die „Umkehr in die Kette“ (vgl. Thurnher, Röd, Schmidinger 2002, S. 307) wählen oder endgültig erwachen. Nach dem Erwachen kommen wieder zwei mögliche Szenarien. Der Mensch kann Selbstmord verüben oder „Wiederherstellung“ (Camus 2008, S. 23) erreichen. Die Wiederherstellung setzt voraus, dass man nicht mehr hofft und nicht mehr nach dem Sinn des Lebens fragt, sondern alle Erfahrungen und sein Schicksal vorbehaltlos akzeptiert.

Camus beschreibt die Momente der Bewusstwerdung des Absurden folgendermaßen: Der Mensch lebt unreflektiert seinen Alltag und lässt sich von der Zeit tragen. Er richtet seine Perspektive auf die Zukunft aus. Von dem dreißigsten Lebensjahr anfangen erkennt er in der Zeit jedoch den Hauptfeind. Nichtsdestotrotz will er immer mehr von der Zeit und von der Zukunft haben. Dies ist nach Camus eine Inkonsequenz. Der Mensch sollte ganz im Gegenteil das Morgen kategorisch ablehnen, weil die Zukunft letztlich auf den Tod hinsteuert, und mit dem Gegenwärtigen vorlieb nehmen. Dem Gefühl des Absurden tritt die Wahrnehmung hinzu, dass die Welt „dicht“ (Camus 2008, S. 24) wird und den Menschen verleugnet (Camus spricht in diesem Zusammenhang von dem Zusammenbruch der „Kulissen“)⁴⁶⁴.

Der Mensch lebte bislang in der Illusion, dass die Welt einen Sinn hat, der ihm gemäß ist. Dieser „trügerische Sinn“ (Camus 2008, S. 24) war nur eine Sinnzuweisung der Vernunft, die keine tiefere Berechtigung hatte. Je mehr die Welt den Menschen enttäuscht und desillusioniert, um so mehr wächst ihre Fremdheit und Feindseligkeit. Sie entfernt sich von dem Menschen – „sie wird wieder sich selbst“ (Camus 2008, S. 24). Der Mensch entfremdet sich von der Welt und anderen Menschen und beginnt, sich nach der Einsamkeit zu sehnen. Unter dem Einfluss des Gefühls der Absurdität gewahrt er das Unmenschliche der Menschen, den mechanischen Charakter ihrer Gesten, die Sinnlosigkeit ihres täglichen Handelns. Er fühlt, dass alles, was ihn umgibt, dumm ist, und er ist angeekelt von der Existenz. Das Gefühl des Ekels, das auch in der Philosophie und Literatur Jean-Paul Sartres beschrieben wird, ist bei Camus jedoch nicht etwas Negatives, sondern etwas Positives, wodurch sich der Geist verselbständigt.

Die meisten Menschen leben nach Camus so, als ob sie nicht „wüßten“ (Camus 2008, S. 25). Erst das Gefühl der Absurdität durchbricht die Monotonie des Alltags und führt den

⁴⁶⁴ Thurnher, Röd, Schmidinger 2002, S. 301.

Einzelnen zur Bewusstwerdung seiner Situation (Kleiner 2000, S. 92). Das Gefühl des Absurden kann z. B. im Anblick des leblosen Körpers entstehen. Im Moment, wo der Mensch mit dem Tod direkt konfrontiert wird, muss er nach Camus die absolute Endlichkeit des Lebens anerkennen. Die unmittelbaren Zeugen des Todes sehen ein, dass dem Leben und dem Tod an dessen Ende eine blutige Logik eigen ist, gegen die der Mensch nicht ankommt. Im Angesicht des Todes tritt die Nutzlosigkeit des Lebens in Erscheinung.⁴⁶⁵ Da zeichnet sich zusehends eine ähnliche Todesauffassung wie bei Sartre ab, dem der Tod als „das Unmenschliche *par excellence*“ (Sartre 2006, S. 914) vorgekommen ist.

Der Mensch bemüht sich darum, mit dem Absurden auf verschiedene Art und Weise fertig zu werden. Die meisten Strategien stellen jedoch nur ein Ausweichen dar. Camus glaubte weder an die Vernunft, wie die Rationalisten, noch an Gott, wie die christlich orientierten Existentialisten, die die Rettung vor der Unerträglichkeit des Absurden der menschlichen Existenz in der „tröstlichen Metaphysik“ (Thurnher, Röd, Schmidinger 2002, S. 305) suchten – das waren Sören Kierkegaard, Karl Jaspers, Leo Scheestow und Gabriel Marcel.⁴⁶⁶ Er sprach sich auch gegen die Verabsolutierung der Geschichte aus, die man in den späteren Texten Sartre's findet, in denen der Mensch in den ausschließlichen Dienst der Geschichte und der Gesellschaft gestellt wird. Im Unterschied zu Sartre, der die Existenz von der Essenz strikt unterschied, womit er die triebhafte Struktur des Menschen ausschaltete,⁴⁶⁷ lehnte Camus auch nicht die Vorstellung der menschlichen Natürlichkeit ab. Damit wird offenbar, dass die Unterscheidung zwischen der Essenz und der Existenz bei ihm nicht so scharf ist wie bei Sartre.

Eine der zentralen Fragen in den Texten von Camus, die sich im Kontext des Absurden unterbringen lässt, ist die Frage der Erkenntnis. Die Anschauung Camus' ist, dass die wahre Erkenntnis nicht existiert. Selbst der Mensch ist undefinierbar. Es ist in ihm immer etwas verborgen, was sich seiner Erkenntnis entzieht. Jede Selbsterkenntnis ist daher nur annähernd. Es gibt zwei Wege der „unvollkommenen“ Erkenntnis, zwischen denen zu wählen ist. Man

⁴⁶⁵ Für Camus gibt es keine Transzendenz, so dass die Fragen nach der Unsterblichkeit der Seele und einer Hoffnung über die Todesgrenze hinaus von Anfang an ausgeschlossen sind. (Kleiner 2000, S. 101)

⁴⁶⁶ Camus wirft aber auch Husserl und Heidegger vor, das Gefühl des Absurden nicht analysiert zu haben und stattdessen es „in ein Sprungbett zur Ewigkeit verwandelt“ zu haben. Dieser Sprung ist nach Camus durchaus irrational und nicht zu rechtfertigen. (Thurnher, Röd, Schmidinger 2002, S. 305)

⁴⁶⁷ Siehe Beránková, Eva; An einer Stelle in dem Essay *Der Mensch in der Revolte* drückt Camus die Vermutung aus, dass eine menschliche Natürlichkeit existieren müsse: „Die Analyse der Revolte führt mindestens zum Verdacht, dass es, wie die Griechen dachten, im Gegensatz zu den Postulaten des heutigen Denkens eine menschliche Natur gibt. Weshalb revoltieren, wenn es nicht an sich etwas Dauerndes zu bewahren gibt. Die absolute Bekenntnis zu der Geschichte identifiziert er mit Nihilismus und stellt sie in einen unversöhnlichen Gegensatz zu den Lehren der Revolte.“ (Camus, Albert: *Šťastná smrt*, garamond, edice francouzská knihovna, Praha 2006, S. 24, 277)

kann die Welt entweder beschreiben – dieses Verfahren ist sicher, hat aber keinen Mitteilungswert.⁴⁶⁸ Oder man kann Hypothesen aufstellen - die erwecken zwar den Anschein, das sie den Menschen zu belehren vermögen, sind aber nicht sicher. Bei Camus steht der Verstand der Vernunft gegenüber. Während der Verstand sagt, dass diese Welt absurd ist, glaubt die Vernunft, sich mit Hilfe von Kategorien Klarheit über die Dinge verschaffen zu können. Das Absurde hat also im engeren Sinn mit Verstand oder auch mit Geist zu tun. Es ist vernunftwidrig. Nur aus dem Geist ergibt sich die Erkenntnis, dass der Mensch unfrei ist. Im Gefühl des Absurden kombiniert sich das Irrationelle mit der Sehnsucht nach der Hellsichtigkeit.

Camus befasste sich mit der Frage, wie man in einer Wirklichkeit leben kann, die dem Menschen das Glück abspricht, ihm keine wahre Erkenntnis bietet und ihn die Erfahrung der Sinnleere durchleben läßt. Gleich wie Sartre ist er sich dessen bewusst, dass aus dem Gefühl der Sinnlosigkeit des Daseins, das sich aus dem Widerspruch zwischen der menschlichen Erwartung und der auf diese Erwartung nicht reagierenden Welt ergibt, eine Neigung zum Tod erwachsen kann.

Die Mündung zu kennen, den Lauf des Stroms zu beherrschen, das Leben als Schicksal in die Hand zu bekommen, das ist ihre wahre Sehnsucht [der Menschen]. Doch diese Vision, die sich in der Erkenntnis zumindest mit sich selbst ausgleiche, kann nur, wenn überhaupt, in jenem flüchtigen Moment auftauchen, den wir Tod nennen: dort vollendet sich alles. Um einmal auf der Welt zu sein, muß man für immer das Dasein aufgeben. (Camus 2006, S. 295-296)

In Camus' Philosophie wird diese Neigung jedoch überwunden, indem der direkteste Weg in den Tod, der Selbstmord, abgelehnt wird.⁴⁶⁹ Camus erkennt in der Todessehnsucht zwar eine verständliche Reaktion auf das Absurde, setzt an dem Selbstmord jedoch aus, dass dieser das erste Glied der Triade Mensch-Welt-das Absurde, nämlich den Menschen, zugunsten der gleichgültigen Welt und des Absurden beseitigt.⁴⁷⁰

Gerade die Tatsache, dass der Mensch in einer Welt existieren muss, die voll von Übel und Leiden und darüber hinaus undurchschaubar und sinnlos ist, führt Camus zufolge zu der Notwendigkeit der Revolte gegen das Absurde, wie hoffnungslos diese Revolte auch sein

⁴⁶⁸ Es ist jedoch ein Verfahren, das dem absurden Menschen angemessen ist: „Für den absurden Menschen geht es nicht mehr um Erklärungen und Lösungen, sondern um Erfahrungen und Beschreibungen. Alles beginnt mit einer scharfsichtigen Gleichgültigkeit. Beschreiben – das ist der letzte Ehrgeiz eines absurden Denkens.“ (Thurnher, Röd, Schmidinger 2002, S. 306)

⁴⁶⁹ Im Gegensatz zu deutschen Philosophen (Martin Heidegger) und deutschen Schriftstellern (Rainer Maria Rilke) weigern sich Sartre und Camus, den Tod als „bestimmende Macht des Daseins“ aufzufassen und ihn dadurch zu verinnerlichen. Der Tod bleibt für sie das Absurde und Kontingente – sie schlagen sich auf die Seite des Lebens, das der Mensch mit eigenen Kräften und aus seinem eigenen Willen gestalten müsse. (Mattenklott, Gert: Die Existenz und das Absurde. Sartre, Camus, Beckett; in: Grimminger, Rolf; Murašov, Jurij; Stückrath (Hg.): *Literarische Moderne, Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, rowohlts enzyklopädie, Reinbek bei Hamburg 1995, S. 541)

⁴⁷⁰ Vgl. Camus 2006, S. 131-148. (Nachwort von Eva Beránková)

mag. Es gibt zwei Arten von Revolte – die metaphysische einerseits, durch die der Mensch seine Lebensbedingung und die ganze Schöpfung, von der er sich „betrogen fühlt“ (Camus 2006, S. 35), ablehnt, und die historische, die sich gegen die Gesellschaftsverhältnisse wendet. In beiden Fällen geht es um die Auflehnung des Einzelnen gegen das Gegebene, was mit ihm nicht identisch ist. Das Problem, wie man überleben kann, wenn man die Welt als unerträglich wahrnimmt, löst Camus z. B. in seinem zur Zeit des Zweiten Weltkrieges erschienenen Essay *Der Mythos des Sisyphos*, in dem der Protagonist seitens der Götter zur vergeblichen Mühe verurteilt worden ist. Sisyphos muss zwar den schweren Stein immer wieder heraufwälzen, der jedes Mal herabstürzt und für Sisyphos gilt es, aufs Neue anzufangen, er tröstet sich jedoch damit, dass er die absurde Situation, in der er sich befindet, innerlich nicht akzeptiert und die Götter, die man auch mit den Prinzipien der objektiven Welt identifizieren kann, verachtet.

Das Absurde wird so für den Menschen mit der revoltierenden Fühlweise zu einer ständigen Herausforderung dazu, sich den Standpunkt der Revolte zu eigen zu machen. Der absurde Mensch ist derjenige Mensch, der nur für seine Gegenwart und die irdische Existenz lebt, ohne seine Zukunft in Eintracht mit vorgegebenen Strukturen zu gestalten oder sich Hoffnungen auf eine Existenz im Jenseits zu machen. Er liebt die Welt in ihrer Sinnlosigkeit und trotz der Absurdität durch die Revolte gegen den Lauf der Dinge und durch „das Verharren im Widerspruch.“⁴⁷¹ In den Widersprüchen auszuharren ermöglicht ihm, sich der Versuchung zu erwehren, die Revolte auf die äußerste Spitze zu treiben, wo sie - auf die Gesellschaft bezogen - in Revolution, Terror und Totalitarismus übergehen könnte. Hier ist zu erwähnen, dass Camus Revolution und Totalitarismus als Verletzung des Maßes betrachtete.⁴⁷²

Jede Revolte ist eine Sehnsucht nach Unschuld und ein Ruf nach dem Sein. Die Sehnsucht ergreift jedoch eines Tags die Waffen und nimmt die totale Schuld auf sich: den Mord und die Gewalttat. (Camus 2006, S. 125)

Die Revolte ist mit der Revolution nicht gleichzusetzen. Nur durch die Revolte kann man seine Wahrheit verteidigen und das Bewusstsein seiner Situation aufrechterhalten,⁴⁷³ ohne zum Mörder oder Selbstmörder zu werden. „Der Widerspruch liegt darin,“ schreibt Camus, „daß der Mensch die Welt, wie sie ist, zurückweist, ohne aus ihr entfliehen zu wollen.“ (Camus 2006, S. 295)

⁴⁷¹ Mattenklott, Gert: Die Existenz und das Absurde. Sartre, Camus, Beckett; in: Grimminger; Murašov; Stückrath 1995, S. 536.

⁴⁷² Camus 2006, S. 277-284.

⁴⁷³ Vgl. Novozámská 1998, S. 142.

Insofern bedeutet die Revolte eine Lebensführung, die alle Extreme scheut. Sie ist „die Weigerung des Menschen, als Ding behandelt und auf die bloße Geschichte zurückgeführt zu werden.“ (Camus 2006, S. 281) Die Revolution geht hingegen von der Annahme aus, dass der Mensch total formbar und deshalb für die Zwecke der Geschichte restlos verwendbar ist. Ein Gegenpol der Revolution ist ein Zustand, in dem sich der Mensch gegen die Geschichte wendet und so „den Grund zum Leben“⁴⁷⁴ verliert – auch dies ist ein Extrem, das dem Geist der Revolte nicht entspricht.

Worin besteht nun das Zentralmoment der existenzialistischen Revolte? Camus spricht darüber, dass der Revoltierende sein eigenes Recht anerkennt. Er stellt es der ihm etwas absprechenden objektiven Ordnung entgegen. In der Revolte liegt so ein Werturteil. Man lehnt sich gegen die Einschränkungen aus der Überzeugung heraus auf, dass es einen Wert – z. B. die Freiheit – gibt, den man verfechten sollte. Es handelt sich dabei um einen Wert, der nach Camus allen Menschen gemein ist. Deshalb bezieht die Revolte – im Unterschied zu dem Gefühl des Absurden, das individueller Natur ist – das Moment der Solidarität ein. Sie offenbart, was an dem Dasein wertvoll ist – mehr als die Gültigkeit von bestimmten Idealen – und was im Menschen die Bejahung verdient.

In der Erfahrung des Absurden ist das Leid individuell. Von der Bewegung der Revolte ausgehend, wird ihm bewußt, kollektiver Natur zu sein; es ist das Abenteuer aller. Der erste Fortschritt eines von der Befremdung befallenen Geistes ist demnach zu erkennen, daß er diese Befremdung mit allen Menschen teilt und daß die menschliche Realität in ihrer Ganzheit an dieser Distanz zu sich selbst und zur Welt leidet. Das Übel, welches ein Einzelner erlitt, wird zur kollektiven Pest. (Camus 2006, S. 31)

Zu betonen ist, dass die Revolte nicht egoistischer Natur ist, obwohl ihre Voraussetzungen egoistisch sein können. Die Bereitschaft des Revoltierenden, für einen Teil seiner selbst das Leben aufzuopfern, zeigt, dass der Revoltierende sich über seine Individualität erhebt. Nach Camus stirbt er dann „im Namen eines noch ungeklärten Wertes.“⁴⁷⁵ Den intersubjektiven Zug der Revolte erhärtet auch die Tatsache, dass sie in dem Moment entstehen kann, wo einem anderen Menschen Unrecht geschieht.

Obwohl die Revolte eine gewisse Nähe zum Ressentiment herstellt, unterscheidet sie sich von diesem darin, dass sie nicht etwas erobern, sondern durchsetzen will.⁴⁷⁶ Auch will der revoltierende Mensch im Gegensatz zu dem Menschen, der sich bemitleidet, weil ihm ein Unrecht zugefügt worden ist, nicht anders sein als er ist, weswegen er nicht beneidet, was er

⁴⁷⁴ Ebd.

⁴⁷⁵ Siehe dazu Camus 2006, S. 21-31.

⁴⁷⁶ Camus hält sich darüber auf, dass Max Scheler die Revolte mit dem Ressentiment gleichsetzte. Nach Camus entspricht das Ressentiment der Psychologie der Frau – das hat auch Scheler bemerkt –, während die Revolte eher eine männliche Sache ist, weil an ihrem Ursprung Energie und Aktivität stehen. (Camus, Albert: *Der Mensch in der Revolte*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 25)

nicht hat. Ein anderer Aspekt der Revolte ist, dass sie eine Einstellung des abendländischen Menschen darstellt, der über seinen Wert schon dermaßen unterrichtet worden ist, dass er ein Bewusstsein seiner Rechte besitzt. Die Revolte kann nur in denjenigen Gesellschaften entstehen, in denen „eine theoretische Gleichheit große faktische Ungleichheiten verdeckt“ (Camus 2006, S. 31). Sie entsteht dagegen nicht in denjenigen Gesellschaften, deren Ungleichheiten zu groß sind oder ganz umgekehrt in denjenigen Gesellschaften, deren Gleichheit vollkommen ist. Die Revolte gedeiht ferner nicht in religiösen Gemeinschaften, wo man die Welt mythisiert. Der Mythos wirft keine Fragen auf, er gibt nur Antworten und Kommentare ab. Da die Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts Camus zufolge eine „entheiligte Geschichte“ (Camus 2006, S. 30) ist, sollte in dieser Zeit die Revolte an Bedeutung gewinnen.

Komme man zu dem Absurden zurück, das den Meilenstein im menschlichen Leben und den Ausgangspunkt der Revolte darstellt. Camus hat von seinem Konzept des Absurden die Begriffe des absurden Menschen und der absurden Freiheit abgeleitet. Den absurden Menschen charakterisiert er als einen Menschen, der so intensiv wie möglich in der Zeit lebt und nichts für die Zukunft oder die Ewigkeit⁴⁷⁷ tut. Er vermeidet Nostalgie im Interesse des eigenen Mutes und des eigenen Verstandes. Er nimmt damit vorlieb, was ihm zur Verfügung steht, schöpft dies völlig aus⁴⁷⁸ und bleibt dabei stets im Bewusstsein seiner Grenzen⁴⁷⁹ – dies auch in bezug auf die Erkenntnis. Er sucht nicht nach ethischen Idealen und verkündet keine philosophischen Dogmen, sondern bejaht das Leben in seiner Widersprüchlichkeit und betrachtet die Existenz als ein Spiel mit den Möglichkeiten der Wirklichkeit (vgl. Kleiner 2000, S. 108). Leben heißt für ihn das Absurde leben lassen. Aus der Zurückweisung der Kategorien Hoffnung und Zukunft resultiert die absurde Freiheit.

Die Haltung, die zu der absurden Freiheit gehört, ist die Revolte. Sie bedeutet eine ständige Konfrontation des Menschen mit seiner eigenen Unverständlichkeit. Der Selbstmord stellt hingegen keine Revolte, sondern Akzeptanz, dar. Er ist eine Art Lösung des Absurden. Da das Absurde jedoch nicht gelöst, sondern aufrechterhalten werden muss, handelt es sich im Falle des Selbstmordes⁴⁸⁰ nicht um einen philosophisch richtigen Schritt. Das Absurde ist gleichzusetzen mit der Ablehnung des Todes, deshalb bedeutet der vorzeitige Tod von eigener Hand das Ende des Absurden und die Absage an den Kampf mit den ungünstigen objektiven

⁴⁷⁷ Der Mensch stellt sozusagen „keinen Wechsel auf die Ewigkeit“ (Kleiner 2000, S. 104) aus.

⁴⁷⁸ Camus plädiert für eine „Ethik der Quantität“ (Thurnher, Rüd, Schmidinger 2002, S. 309).

⁴⁷⁹ Er verharrt in „ständiger Anwesenheit [...] bei sich selbst.“ (Kleiner 2000, S. 94)

⁴⁸⁰ Eine andere „Bewältigungsstrategie“ des Absurden ist der sogenannte „philosophische Selbstmord“, unter dem die „Flucht in religiös-transzendente Ziele“ (Kleiner 2000, S. 93) zu verstehen ist.

Umständen. Aus diesem Grunde kommt der Selbstmord der Niederlage gleich. Für den erwachten Menschen existiert laut Camus nichts Schöneres, als der Kampf des Verstandes, der mit der den Menschen verneinenden Realität geführt wird. Das Bewusstsein und die Revolte – beides ist das Gegenteil der Entsagung und des Todes. Die Revolte ist ohne Leidenschaft und Unversöhnlichkeit nicht denkbar. Man muss unversöhnt sterben – in dieser Hinsicht stellt der Selbstmord eine Verkenntung dar.

In der Camusschen Philosophie des Absurden gibt es eine einzige Freiheit – die Freiheit des Geistes und der Tat. Um zu der Freiheit der Tat zu gelangen, muss der Mensch auf die Zukunft und auf die Vision der Ziele in der Zukunft verzichten. In diesem Verzicht besteht die absurde Freiheit. Wenn man an das Morgen denkt, sich ein Ziel steckt oder Präferenzen hat, dann *glaubt* man an Freiheit. Eine Freiheit, an die man *glaubt*, ist allerdings bloße Illusion. Es ist die Freiheit *des Seins*, die es nicht gibt. Der absurde Mensch weiß, dass das Sein nicht frei ist. Er ist einem Mystiker gleich ein befreiter Mensch. Er ist völlig auf die Absurdität des Todes gerichtet und genießt seine Freiheit im Verhältnis zu dem Sein und zu den gemeinsamen Regeln. Der Glaube an das Absurde wendet sich gegen alle Wertvorstellungen. Es geht nicht darum besser zu leben, sondern darum mehr zu leben. Das Ziel ist die Vermehrung der Lebenspotenzialität, Quantität statt Qualität. Jeder Mensch hat die Möglichkeit, sich sein Leben zu vergegenwärtigen und es frei zu gestalten, ohne sich auf die äußeren Umstände zu verlassen. Dann gelingt es ihm, das Weltall zu erblicken, wo nichts möglich, sondern alles gegeben ist, und danach folgt nur noch der Zusammenbruch und das Nichts.

III

Wendet man sich der Nachkriegstrilogie Wolfgang Koeppens zu, so kann man herausfinden, dass in jedem der drei Romane das Gefühl des Absurden in irgendeiner Form ausgesprochen wird. In *Tauben im Gras* erscheinen die absurden Elemente primär im Kontext der Darstellung der gesellschaftlichen Entwicklungen in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit. In dem Roman werden die negativen Phänomene der rationalistischen Moderne, wie der Kampf um Energiequellen, der Ost-Westkonflikt, die Atomversuche und die Konsumkultur, in verdichtetster Form dargestellt. Ich gehe auf die Koeppensche Gestaltung der Entwicklungen der Moderne jedoch in dem Kapitel 2.2.6 näher ein, wo ich mich mit dieser Problemstellung im Kontext des existentialistischen Diskurses

auseinandersetze, so dass die Untersuchung des Romans *Tauben im Gras* in diesem Kapitel mehr oder weniger ausgespart bleibt.

Wie ich in der Einleitung angekündigt habe, ist meine Untersuchung der Elemente des Absurden bei Koeppen primär protagonistengebunden. Da der erste Roman der Nachkriegstrilogie, *Tauben im Gras*, sich im Unterschied zu den anderen Romanen Koeppens durch enorme Polyphonie der Stimmen auszeichnet, hat er für dieses Kapitel eher eine Randbedeutung. Ich werde mich stattdessen auf die beiden folgenden Romane der Nachkriegstrilogie konzentrieren, weil ihre Perspektive durch die Einführung einer dominanten Zentralfigur „subjektivistischer“ ist. Hierin kann man eine Übereinstimmung mit der Theorie und Literatur des Absurden erblicken. Die von Camus entwickelte Problematik des Absurden verbindet sich mit einer subjektiven Perspektive und die Literatur des Absurden stellt das vereinsamte Individuum in den Vordergrund.⁴⁸¹

In *Das Treibhaus* wird das Existenzgefühl des Absurden, das sich bei dem Protagonisten bemerkbar macht, aus zweierlei Quellen gespeist – einerseits nimmt Keetenheuve das sozialpolitische Milieu Nachkriegswestdeutschlands, in dem trotz der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs die militärische Rüstung wiederum befördert wird, als absurd wahr, andererseits bezieht sich sein Gefühl des Absurden auf die Situation des Menschen im Universum schlechthin. Unmittelbarer Auslöser dieses Gefühls ist jedoch der Tod seiner Frau, der Keetenheuve mit der Unergründlichkeit des Daseins konfrontiert und verursacht, dass Keetenheuve in den beiden Tagen, die das Begräbnis Elkes von seinem Selbstmord trennen, der Sinn des Lebens immer mehr entgleitet und dass er in seiner nun zunehmenden Reflexion alle Illusionen zerstört, die man sich von dem Leben machen kann. Keetenheuve macht also während der beiden Tage, die den Rahmen der Romanhandlung bilden, die Erfahrung des Absurden durch. Diese verstärkt sich noch durch seine Vorahnung, dass er mit seinem antimilitaristischen Engagement im Parlament keinen Erfolg erzielen wird, was die Entwicklung der Handlung am Ende des Romans tatsächlich auch bestätigt. Hier wird die Situation gestaltet, wo Keetenheuve aus dem Gefühl des Absurden die Konsequenz zieht, dass man sich dem Absurden nur durch die Nichtung der Existenz entziehen kann. Damit setzt er die Existenz praktisch mit dem Absurden gleich, was auch bei Camus der Fall ist. Bei Koeppen verschiebt sich das absurde Paradigma ins Irrationelle: Camus stellt dem Absurden

⁴⁸¹ Der Camussche absurde Mensch hat darüber hinaus eine Affinität zu der Kunst. Aus diesem Grunde wurde die Philosophie des Absurden von der marxistischen Theorie zurückgewiesen. (Hoffmann 2006, S. XV) Marcus S. Kleiner schreibt über die Vereinzelung des absurden Menschen und erblickt in Sisypheos den Archetyp des absurden Menschen, der sich heroisch gegen die Absurdität auflehnt. (Kleiner 2000, S. 103)

hingegen den Verstand des Menschen gegenüber, womit er den Verstand über das Absurde stellt.

An der Figur Keetenheuves wird der Widerspruch zwischen dem Typus des Melancholikers und dem des absurden Menschen deutlich. Dass Keetenheuve eher einen Melancholiker als einen absurden Menschen verkörpert, verrät in erster Linie sein Selbstmord, an dem ein melancholisches Heraustreten aus dem Rahmen des Daseins illustriert wird (vgl. Földényi 2004, S. 82). Der Autor scheint diesbezüglich die Perspektive der orphischen Mythen zu übernehmen, nach denen sich für den Melancholiker das Ganze zu Ananke verdichtet. Keetenheuves Selbstmord ist vor dieser Folie als Ausdruck der Sehnsucht zu lesen, der Macht der Ananke zu entfliehen, indem er aus dem Leben tritt (vgl. Földényi 2004, S. 56).⁴⁸² Gleichzeitig flieht Keetenheuve aber auch vor sich selbst, weil er erkannt hat, dass die Ananke auch in seinem Herzen nistet (Földényi 2004, S. 56).

In diesem Kontext wird sichtbar, dass Koeppen auf die antiken Konzepte der Melancholie zurückgreift und sie mit dem zeitgenössischen existentialistischen Diskurs verschränkt. Keetenheuves Selbstmord bedeutet einen Abschied nicht nur von der für ihn unerträglichen Realität der Bundesrepublik, sondern auch von der erkannten Negativität der Moderne und jenem Teil seines Selbst, den er als Ananke deutet.

[...] er hätte sie gern mitgenommen, sie konnte bei ihm wohnen, sie sollte bei ihm essen, sie mußte mit ihm schlafen, er hatte wieder Appetit auf Menschenfleisch, *Keetenheuve der alte Oger*; vielleicht konnte er Lena auf die Technische Hochschule schicken, sie würde ihr Examen machen, *Lena Doktor der Ingenieurwissenschaft* – und was dann? Sollte er's wagen? Sollte er Kontakt suchen? Aber was tat man mit einem akademisch gebildeten Brückenbauer? Schief man mit ihm? Was empfand man, wenn man ihn umarmte? *Die Liebe eine Formel* [...] (T 185)

Hier findet man einerseits eine durch ein Zitat aus Novalis gekennzeichnete Artikulation einer Skepsis gegenüber der Liebe, die durch die Infragestellung des Selbstlosigkeit der Bereitschaft Keetenheuves, Lena bei sich aufzunehmen, zum Ausdruck gebracht wird, andererseits vermutet Keetenheuve, dass der Modernisierungsprozess mit seiner Betonung der Technik und der Wissenschaft selbst die Liebe zwischen den Geschlechtern entzaubert und daher wertlos macht. Das Gefühl des Absurden ergibt sich bei Keetenheuve in diesem Zusammenhang also aus dem Unbehagen an dem Körperlichen und dem Rationellen, das als das Irritierende wahrgenommen wird.

Aus der negativen Welt- und Menschensicht entsteht in Keetenheuve ein sonderbares „melancholisches“ Gefühl der Absurdität, vor dessen Folie auch der Camussche absurde

⁴⁸² Der Camussche absurde Mensch lebt hingegen im Einklang mit dem Möglichen und trachtet nicht danach, die Grenzen des Möglichen zu überschreiten.

Mensch als einer der Ananke verfallene angesehen werden müsste. Damit zeigt sich, dass der Koeppensche Existentialismus Spezifika gegenüber dem existentialistischen Diskurs aufweist, die sich aus dem melancholischen Naturell der Koeppenschen Zentralfiguren ergeben. Die Darstellung des melancholischen Syndroms zieht sich in vielen Varianten durch die Koeppenschen Texte. Im Zusammenhang mit der Melancholie Keetenheuves lenkt der Erzähler den Blick in erster Linie auf den Umgang Keetenheuves mit der Zeit. Wenn man die rückblendenden Schilderungen des politischen Engagements Keetenheuves genau liest, so erkennt man, dass seine anfänglichen fieberhaften politischen Aktivitäten in Bezug zu der in die Zeit des Zweiten Weltkriegs fallenden Phase seiner politischen Passivität stehen. Keetenheuve hat im Zweiten Weltkrieg nicht gegen die Nazis mit der Waffe in der Hand gekämpft. An diese Phase, die auch seine Emigration nach Kanada einbezieht, denkt er abwechselnd selbstkritisch und sich selbst rechtfertigend zurück. Sein Rückblick vermittelt Informationen über seine Vergangenheit, aus denen hervorgeht, dass sein politisches Handeln nach dem Krieg von dem Gefühl dominiert wurde, das Verpasste nachholen zu müssen. So erweist sich der Prozess des Erinnerns Keetenheuves als ein Versuch der Bewältigung des Vergangenen. Aus der in der erlebten Rede Keetenheuves erstellten Lebensbilanz lässt sich das ethische Bedenken rekonstruieren, das Keetenheuve das in der Vergangenheit Unverwirklichte einflößt. Sein negatives Lebensgefühl ergibt sich größtenteils aus seiner Skepsis gegenüber der Zukunft, die u. a. auch ein Produkt der unbewältigten Vergangenheit ist.

Als ein weiterer Aspekt der seelischen Beschaffenheit Keetenheuves, der als Gegenpol der absurden Denkart aufzugreifen ist, erweist sich der metaphysisch angehauchte Glaube⁴⁸³ daran, dass die politischen Ereignisse eine positive Entwicklung nehmen. Als Keetenheuve sich an seine Anfänge in der Politik erinnert, gesteht er ein, dass er damals auf eine künftige Veränderung der Verhältnisse in Deutschland hoffte. Darin manifestiert sich eine Hoffnung auf die Zukunft,⁴⁸⁴ die in einem Widerspruch sowohl zu der Camusschen Philosophie des Absurden wie auch zu dem melancholischen Pessimismus steht, zu dem Keetenheuve später infolge der Enttäuschungen gelangt, die ihm die westdeutsche Nachkriegspolitik bereitet.⁴⁸⁵ In

⁴⁸³ Dieser Glaube kommt in dem Erzählfragment *Jugend* immer dort zum Ausdruck, wo der Ich-Erzähler in Bezug auf das Positive in seinem Leben über den Eingriff Gottes spricht: „Auch gegen den Stabarzt hatte mich Gott beschützt.“ (J 52)

⁴⁸⁴ Nach Camus verweigert die Revolte jede Flucht ins Hoffen, Erwarten und Wünschen (Heiser 2007, S. 53). Im ähnlichen Sinne verurteilt auch Sartre Hoffen als eine Haltung, die den Menschen von der Handlung und Selbstbestimmung fernhält (Heiser 2007, S. 50) und sieht den hoffenden Menschen als einen Menschen, der sich selbst entflieht. Dieselben Charakteristika werden in dem französischen Existentialismus dem Wunschdenken und dem Gottesglauben verliehen.

⁴⁸⁵ Hierin scheint evident zu sein, dass die Literatur mit narrativen Welten arbeitet, die das, was die Philosophie mithilfe der Postulate und Konzepte artikuliert, in einer mit der zeitlichen Struktur des menschlichen Daseins korrespondierenden narrativen Sukzession wahrnehmbar und erfahrbar machen.

dem Prozess der Beschreibung der Konfrontation Keetenheuves mit der gesellschaftlichen Realität der Bundesrepublik wird das allmähliche Einsehen vermittelt, dass das Sein alles nur nicht frei ist und dass die Freiheit lediglich von dem Denken und Verhalten der Menschen abhängt. Ein Ergebnis des Erwachens aus der Illusion des Glaubens an die Zukunft ist das Existenzgefühl des Absurden, das im Kontext der Handlung von *Das Treibhaus* eine betont politische und zeitkritische Dimension erhält.

Er wollte Jugendträume verwirklichen, er glaubte damals an eine Wandlung, doch bald sah er, wie töricht dieser Glaube war, die Menschen waren natürlich dieselben geblieben, sie dachten gar nicht daran, andere zu werden [...] und alles scheiterte wieder mal an Kleinigkeiten, an dem zähen Schlick des Untergrundes [...] (T 17) und alles im alten stecken ließ, in einer überlieferten Lebensform, von der jeder wusste, dass sie eine Lüge war. (T 18)

Die Erkenntnis der eigenen „Blindheit“, die in der Unterschätzung der Untergründigkeit des Seins bestand, sensibilisiert Keetenheuve für die Bewusstwerdung der Absurdität der Lebensform seiner Zeitgenossen, die in sich ein Potential für die künftigen Konflikte verbirgt.

Betrachtet man alle Romanstellen zusammen, an denen die Rede von dem weiteren Weg Keetenheuves nach dem Tod seiner Frau die Rede ist, lässt sich die folgende Feststellung treffen: Keetenheuves Perspektive wird von der Überzeugung bestimmt, dass sein Glück von dem Zusammenleben mit seiner Frau abhängt. Hat er zu Lebzeiten Elkes dem privaten Leben das öffentliche Engagement vorgezogen, so vermutet er in der trostlosen Nacktheit ihrer Nicht-Existenz, dass in ihrer Person alles Glück seines Lebens sich versammelte, das er nun unwiderbringlich verloren hat. Diese Sichtweise macht deutlich, dass Keetenheuves Glücksvorstellungen an etwas Äußeres gebunden bleiben. Er erhebt Anspruch auf ein Glück, das durch das Mitsein mit dem anderen garantiert wird. Indem er das Ziel seines Lebens nicht ausschließlich in der eigenen Leistung sucht, verbirgt seine Perspektive die Dimension der Hoffnung in sich. Damit produziert sie einen Gegendiskurs zu der absurden Perspektive von Camus. Denn Camus schreibt zu der Hoffnung Folgendes:

Die Menschen aber, die von der Hoffnung leben, richten sich schlecht ein in dieser Welt, in der die Güte der Großzügigkeit den Platz überläßt, die Zärtlichkeit dem männlichen Schweigen, die Gemeinschaft dem einsamen Mut. (Camus 2008, S. 95)

Die Koeppensche Umsetzung des absurden Paradigmas zeigt, wie eng die Darstellung der Existenz des Protagonisten mit einer an der Philosophie des Absurden orientierten Bezüglichkeit verknüpft ist und inwiefern sie andererseits unterschiedliche Bedeutungsdimensionen entwirft.

Keetenheuves Existenz wird zwar als eine eines Einzelgängers dargestellt, andererseits lässt sich daraus, dass Keetenheuve den Verlust seiner Frau beklagt, und, wenn sie nicht mehr da ist, eine umso leidenschaftlichere Liebe zu ihr fühlt, seine nichtabsurde Position

begründen.⁴⁸⁶ Im Gegensatz zu dem absurden Menschen, der die Quantität der Erlebnisse sucht, bevorzugt er die Intensität des Gefühls. Er schmückt in einer Szene seine Liebe zu der verstorbenen Elke mit der Aureole des Ewigen, was auf eine Abkehr von dem natürlichen Ablauf der Zeit verweist. Elke wird in seinem Gemüt zum einzigen liebenswerten Menschen, zu einer verfehlten Potentialität des glücklichen Daseins. Das ist wiederum ein melancholischer Zug der Persönlichkeit des Protagonisten von *Das Treibhaus*. Eine Trauer über die verfehlte Vergangenheit gehört zu einem wesentlichen Merkmal des Bildes des Melancholikers. In *Eine unglückliche Liebe*, *Die Mauer schwankt* und in *Das Treibhaus* wird die verfehlte Vergangenheit zu einem Lebensthema der Protagonisten. In dem letztgenannten Roman zieht die Auseinandersetzung Keetenheuves damit ganz fatale Folgen nach sich, indem sich Keetenheuve in der Abschlusspassage des Romans das Leben nimmt.

Elemente des Absurden sind ferner in denjenigen Szenen des Romans auszumachen, in denen sich Keetenheuve vergebens bemüht, seine Identität reflexiv nachzuholen. Hier lässt sich ein klarer thematischer Zusammenhang mit dem Postulat der Unmöglichkeit der Identifizierung mit einem bestimmten Selbstentwurf, dem in der Philosophie des Absurden eine Zentralstellung gebührt, ausmachen. Camus weist in *Dem Mythos des Sisyphos* darauf hin, dass der Mensch sich weder des Sinns des Daseins noch seiner selbst bemächtigen könne – damit trifft er die Situation des modernen Menschen, der sich weder Klarheit über seine Stellung im Universum noch über sein eigenes Ich verschaffen kann. Er führt weiter aus, dass der Mensch allmählich alle Gestalten von sich entwerfen kann, die ihm durch das Natürliche und ferner durch Herkunft, Fleiß und Bildung gegeben worden sind, jedoch nicht darauf rechnen kann, sich in diesen Gestalten finden zu können. Nun findet man eine literarische Analogie dieser Denkart in den erlebten Reden Keetenheuves, durch die sein Imaginieren aller möglichen Identitäten nahegebracht wird, die oft den rein nachahmenden, durch das Soziale vorgeprägten oder den bloß instinktiven Aspekt der Identitätsstiftung hervorkehren.

Keetenheuve Abgeordneter des Bundetages Possehl Witwer aus Kleinwesenfeld. Er verkleidete sich. Er hüllte sich vor dem Spiegel in die Witwertracht. Er wurde Possehl ähnlich. Er war endlich achtbar. Am Abend ging er aus, den Viehtreibermantel und das Beil unter dem Arm (T 10).

Diese Gedankengänge, in denen Keetenheuve sich in verschiedenen Rollen imaginiert, zeigen sein Selbst als unauthentisch und damit fragil. Es finden sich darin Hinweise darauf, dass

⁴⁸⁶ Treffend charakterisiert Thomas Richner das Eremitentum des Melancholikers als gewollt-ungewollt. (Richner 1982, S. 134)

Keetenheuve sich seiner selbst durch die Annahme einer Rolle, durch die Angleichung an die anderen und nicht zuletzt durch das Hören auf den Trieb vergewissern will.⁴⁸⁷

Dass Keetenheuve sich mit keinem der Selbstentwürfe, die er imaginiert, identifizieren kann, korrespondiert mit der theoretischen Äußerung Camus', dass der Mensch letzten Endes auch von sich selbst entfremdet bleibt. Diese Entfremdung äußert sich nach Camus in der Empfindung der nie zu überbrückenden „Kluft zwischen der Gewißheit meiner Existenz und dem Inhalt, den ich dieser Gewißheit zu geben suche.“ (Hoffmann 2006, S. 7)

Keetenheuves Entschluss, der Sinnlosigkeit der Existenz durch deren Aufhebung zu entrinnen und dadurch das Absurde zu annullieren, lässt die Tendenz erkennen, die Freiheit jenseits der Grenze des Existierenden zu suchen. Das entspricht dem für die Melancholie typischen metaphysischen Denken und geht mit dem Bedürfnis des Melancholikers einher, sich dem Sein zu entziehen, um es sich durch die Einnahme einer Außenposition anzueignen. Der Erzähler lässt noch in der Schlußszene des Romans, in der er auf Keetenheuves Freitod eingeht, Keetenheuves Wunsch aufscheinen, den tiefen Sinn der Dinge zu enthüllen, was mit Keetenheuves Unfähigkeit korrespondiert, auf die Vorstellung der Existenz eines solchen tiefen Sinnes zu verzichten. Keetenheuves Selbstmord belegt dann, wie frustrierend für ihn der Umstand ist, dass der Mensch die Rätsel des Daseins nicht erschließen kann. Das widerspricht der absurden Denkart und der Freiheitsauffassung Camus', deren Zentralforderung es ist, nicht an den tiefen Sinn der Dinge zu glauben (Camus 2006, S. 96).⁴⁸⁸

Der letzte Paragraph von *Das Treibhaus*, der mit dem Selbstmordsprung Keetenheuves endet, ist eine Darstellung des Zustandes von melancholischer Exaltiertheit, in dem sich das Verlangen nach dem unauslotbaren Metaphysischen artikuliert.

Keetenheuve fasste das Brückengeländer, und wieder fühlte er das Beben des Steges. Es war ein Zittern im Stahl, es war, als ob der Stahl lebe und Keetenheuves ein Geheimnis verraten wolle, die Lehre des Prometheus, das Rätsel der Mechanik, die Weisheit der Schmiede – aber die Botschaft kam zu spät. Der Abgeordnete war gänzlich unnütz, er war sich selbst eine Last, und ein Sprung von dieser Brücke machte ihn frei. (T 190)

⁴⁸⁷ Mit den erlebten Reden Keetenheuves wird der existentialistische Gedanke thematisiert, dass man nie in einer absoluten Identität zu seinem Sein leben kann. Nach Sartre ist die Voraussetzung des authentischen Lebens, dass man bewusst Rollen wählt, sie jedoch nicht als seinem Wesen inhärent empfindet. Bei den Koeppenschen Protagonisten wird man dagegen mit der Tendenz konfrontiert, sich mit den Rollen entweder zu identifizieren (was z. B. bei Johannes von Süde der Fall ist) oder sie absolut abzulehnen (diese Haltung prägt am meisten das anti-soziale Verhalten des Protagonisten von *Jugend*). Man findet bei den Koeppenschen Protagonisten also nicht eine ironisch-spielerische Distanz zu sich selbst, die dem „Sartreschen Menschen“ ermöglicht, in Eintracht mit einer Rolle zu handeln, ohne sich mit ihr innerlich zu identifizieren.

⁴⁸⁸ Damit hängt auch zusammen, dass z. B. der Protagonist in Camus' *Etranger* (1942) ein Mann ohne „Seele“ und ohne nachvollziehbare Motive ist. Erst am Ende der Erzählung wird er wieder in das Netz psychologisch-philosophischer Kohärenz eingefangen. (Coenen-Mennemeier, Brigitta: *Nouveau Roman*, Metzler, Stuttgart Weimar 1996, S. 3) Die Psychologie der Koeppenschen Protagonisten lässt sich dagegen nachvollziehen. Wirklich problematisiert wird sie erst in dem Fragment *Jugend* (1976).

In dieser Schlusspassage des Romans, die mit Anspielungen auf die Absurdität der menschlichen Existenz durchsetzt ist, wird die melancholische und gleichzeitig absurde Wahrheitssuche Keetenheuves mit der Einsicht in den „Lastcharakter des Daseins“ (Heidegger)⁴⁸⁹ verbunden. Nun deutet die Aussage, dass die Botschaft zu spät kam, an, dass die Welt bis zu dem letzten Moment des Lebens des Individuums dessen Wahrheitsanspruch negiert.

Etwas näher als Keetenheuve steht dem Typus des absurden Menschen der Protagonist des Romans *Der Tod in Rom*, Siegfried Pfaffrath. Er repräsentiert eine Figur, die aus dem Erlebnis der Absurdität des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkrieges die Konsequenz gezogen hat, sich von allem sozial Vorgeprägten zu befreien und zu der eigenen Existenz zu gelangen. Mit seiner Hingebung an die fragile Schönheit des Augenblicks, die in den deskriptiven Passagen des Romans festgehalten ist, und dem willentlichen Verzicht auf feste Bindungen, vollzieht er eine Abkehr von der sich als Innerlichkeit erlebenden Subjektivität, die sowohl bei Friedrich wie auch bei Keetenheuve feststellbar ist. In dieser Hinsicht bildet die Figur Siegfrieds eine Analogie zu der Figur des Don Juan, an der Camus seine Grundsätze der absurden Denkart demonstriert. Siegfried bemüht sich auf die Art und Weise des Don Juan darum, die Sinnfragen nicht über die Grenzen der menschlichen Erkenntnis hinaus zu stellen, auf ein jenseitiges Leben nicht zu hoffen, sein Ich, seinen Körper, seine Freiheit, den natürlichen Ablauf der Zeit und die sinnlichen Freuden zu genießen. Der Roman enthält Stellen, an denen Siegfried den Wunsch artikuliert, weder an seinem Ich noch an seinem Körper zu leiden. Mit dieser Konfiguration greift der Autor das Motiv der existenziellen Befreiung auf. Es wird von Siegfrieds Versuch berichtet, sich von seiner existenziellen Angst zu befreien, die sich in dem Romandiskurs zum großen Teil als Produkt der christlichen Sündenlehre ergibt. Dass Siegfried ein indifferentes Verhältnis zur Religion einzunehmen versucht, wird aus dem folgenden Zitat deutlich.

Ich mag die Priester, die ich nicht kenne. Ich mag die Priester, die ich sehe, ohne sie zu kennen. Ich mag die Priester von weitem, ich mag sie aus sicherer Entfernung. Ich mag die Priester, die lateinisch sprechen, weil ich sie dann nicht verstehe. Ich verstehe sie nicht, aber ihre lateinische Sprache gefällt mir, und ich höre ihnen gern zu. Wenn ich sie verstehen könnte, würde ich ihnen gewiß weniger gerne zuhören. (TR 65)

Dieser Gedankengang Siegfrieds lässt einen Hang dazu erkennen, die Kritik an der religiösen Metaerzählung durch eine Distanzierung von dem Inhalt der Lehre der katholischen Kirche zu befestigen. Diese wird in den Mitteilungen manifest, dass Siegfried die Priester „aus sicherer Entfernung“ liebt und dass er sie mag, wenn sie lateinisch sprechen, weil er sie dann nicht versteht.

⁴⁸⁹ Heidbrink 1997, S. 26.

Wie sehr Siegfried daran gelegen ist, sich von den Einflüssen seiner nationalsozialistischen Erziehung sowie von dem religiösen Erlebensmodus zu befreien, kommt in jenen Szenen des Romantextes zutage, wo er sich mit seinem Cousin Adolf, der Priester geworden ist und seine stets mit dem Faschismus sympathisierenden Eltern zum Christentum bekehren will, auseinandersetzt. Die Bemerkung Siegfrieds, dass die Bekehrung Adolfs von der Angst vor der Freiheit und der Machtsucht herrührt, erscheint als eine existentialistisch angehauchte Kritik am unauthentischen Verhalten. In Siegfrieds Reflexionen findet man das Urteil, dass die Priester auch „dumm und rechthaberisch und eigensinnig sind“ (TR 65) und dass „sie sich auf Gott berufen, um zu herrschen“ (TR 65). Von den transzendentalen Mächten meint Siegfried Folgendes: „Aber es ist möglich, daß es überhaupt keine Heiligen mehr gibt, so wie es keine Götter mehr gibt.“ (TR 93) Diese Stelle, an der Siegfried im Grunde genommen die Hölle als etwas begreift, „das man herausfordert.“ (Camus 2008, S. 95), leistet eine Annäherung an die absurde Denkart von Camus.

Ein grundsätzlicher Zug von Siegfrieds Weltanschauung, mit dessen Hervorhebung der Autor an die Philosophie des Absurden anknüpft, ist die Überzeugung, dass es nicht möglich ist zu erfahren, ob die irdische Welt einen Sinn hat, der über sie hinausgeht. Auch akzeptiert Siegfried, dass der Mensch etwas nur „auf menschliche Weise“ (Camus 2008, S. 69) begreifen kann. Dementsprechend beschränkt er sein Interesse des öfteren auf sinnliche Wahrnehmungen. Eine Parallele findet man bei Camus: „Was ich berühre, was mir widersteht – das begreife ich.“ (Camus 2008, S. 69) Siegfried bewundert das Ehepaar Kürenberg, das nach dem antiken Ideal – ungerührt von der christlichen Lehre mit ihrer Vorstellung der Sünde – lebt. Er möchte genauso lebensfroh und „sündelos“ (TR 44) – weil in Eintracht mit den natürlichen Bedürfnissen des Körpers und des Geistes lebend – wie Kürenbergs sein, von deren Lebensweise er sich angesprochen fühlt.

[...] und auf einmal begriff ich, daß Kürenbergs mir voraus waren, sie waren der Mensch, der ich sein möchte, sie waren sündelos, sie waren der alte und der neue Mensch, sie waren antik und Avantgarde, sie waren vorchristlich und nachchristlich, griechisch-römische Bürger und Flugreisende über den Ozean, sie waren in Körper gesperrt, aber in saubere gekannte und klug unterhaltene Leiber; sie waren Exkursanten, die sich's in einer vielleicht unwirtlichen Welt wirtlich gemacht hatten und sich des Erdballs freuten. (TR 43-44)

Die zitierte Rede Siegfrieds gibt zu erkennen, dass Koeppen in den Roman *Der Tod in Rom* einen Protagonist einführt, der dem absurden Menschen analog ist. Der absurde Mensch kann nach Camus nur unschuldig sein, denn er stellt sich keine moralischen Probleme und in seinen Erwägungen geht er davon aus, was greifbar ist. Gleichmaßen ist er im Gegenwärtigen zu Hause – d. h. dass er weder in die Vergangenheit gewandt ist, noch seine Zukunft vorausplant.

Die Aura der absurden Menschen umgibt auch die Figuren des Dirigenten Kürenberg und seiner Frau Ilse, die Siegfried als ihm geistig überlegen bewertet. Die Konzentration des Erzählers auf die Lebensweisen des Ehepaares Kürenberg besitzt, was die inhaltlichen Wiedergaben betrifft, einige Ähnlichkeiten mit den Camusschen Überlegungen über die absurde Lebensart. In Erzählerberichten erfährt besonderen Nachdruck die Vorliebe Kürenbergs und seiner Frau Ilse für gutes Essen sowie der Umstand, dass sie körperliche Liebe zwischen Mann und Frau als etwas Natürliches ansehen, wofür man sich nicht schämen muss. Ein weiterer Aspekt ihres durch keine Ängste und religiösen Vorurteile geprägten Lebensgefühls ist, dass sie sich bilden, kunstbeflissen sind und wenig Interesse an der politischen Entwicklung der Nachkriegszeit zeigen. Auf dem Gebiet der Bildhauerei interessieren sie sich nur für diejenigen Statuen, „die der Mensch nach seinem Bilde schuf“ (TR 19), während Siegfried noch immer glaubt, dass die Wahrheit nur „unmenschlich“ (TR 8) sein könne. Kürenbergs genießen jede Minute ihres Lebens, ohne ideelle Disputationen miteinander zu führen und an den Tod zu denken. Ihr Genie besteht darin, dass sie über einen Verstand verfügen, der seine Grenzen kennt. Sie ruhen fest in sich und leben im Geistigen, ohne – jetzt ist die Rede von Kürenberg - „ungeduldig“ (TR 18) oder „sentimental“ (TR 18) zu sein. Aus den erlebten Reden Ilses, der Tochter aus einer jüdischen Familie, erfährt man, dass sie im Zweiten Weltkrieg zwar ihren Vater verloren hat, an die Vergangenheit jedoch nicht erinnert werden will. Damit versucht sie, der „Verzweiflung“ (TR 17) zu entkommen, die sie umgekehrt in der Musik Siegfrieds zu vernehmen glaubt, weshalb sie diese Musik nicht mag. Ein ausgesprochen absurder Zug Ilses ist, dass sie entschlossen ist, der Wehmut und dem Leiden zu entsagen. Siegfrieds Gefühlsaufgewühltheit scheint ihr einen scharfen Kontrast zu dieser Lebenseinstellung zu bilden.

Nun charakterisiert jedoch auch die Denkvorgänge Siegfrieds ein Versuch der Neubewertung seiner Lebenseinstellung. Er drückt sich in seiner Absetzung von der nationalsozialistischen Vergangenheit und dem Katholizismus aus, deren Konsequenz seine freie, dem Momentanen und Konkreten zugewandte Existenzweise ist. Diese wird in dem Roman als ein Lebenspfad präsentiert, den Siegfried nur deshalb beschreiten kann, weil er alle Bildnisse zertrümmert. In seinen Erzählerkommentaren und den Reflexionen wird jedoch weiterhin die Überzeugung von dem bösen Ursprung der Existenz artikuliert, die eine Nähe zu der buddhistischen Lehre von der Reinkarnation aufweist. Die Gedankengänge Siegfrieds, die um die Abgründigkeit der Existenz kreisen, verleihen dem Roman eine pessimistische Bildlichkeit: „[...] sie waren in der Wandlung, stiegen vom Leben besudelt und schuldbeladen, die vielleicht nicht einmal ihre Schuld war, ins Rad der Geburten zu neuer Sühneexistenz, zu

neuem Schuldigwerden, zu neuem vergeblichen Dasein.“ (TR 31) Solche mythisch konnotierten Aussagen stehen in krassem Widerspruch zu dem französischen Existentialismus, der alle metaphysischen Bezüge abstreift.

Andererseits kann man Siegfried aufgrund der komplexen Verflechtung der Ideen, die Gegenstand seiner Reflexion sind, und der Betrachtungsweisen, die er entfaltet, als eine Figur mit mehreren Merkmalen des absurden Menschen bezeichnen. Seine an einer Stelle in dem Roman artikuliert Liebeserklärung an Rom, die die Form einer Aufzählung hat und in der sich ständig die Wortverbindung „ich liebe“ wiederholt, stellt ein Bekenntnis zu der unbeschwerten Existenz ohne Pochen auf ethische Prinzipien dar. Im Falle der Darstellung der Existenz Siegfrieds handelt es sich um eine literarische Parallele zu der Camusschen Idee des Lebens des Genießenden und Befreiten jenseits der Traurigkeit des Hoffenden und des Begehrenden. So wie die Protagonisten Camus` ihr Leben sinnlich unmittelbar erleben, so erlebt Siegfried seine Existenz mitunter als einen Fluss von sich verändernden sinnlichen Eindrücken. In dem Roman gewinnen die Schilderungen seines Aufenthaltes in Rom Gestalt, in die eine Perspektive der Philosophie des Absurden eingeschrieben ist. So liest man, dass Siegfried die römischen Cafés verläßt, die Breite der Straßen Roms genießt und die schönen römischen Jungen beobachtet, ohne sich mit ihnen anzufreunden. Damit wird eine Wahrnehmungsform umrissen, deren zentrales Moment in der Tendenz des Protagonisten besteht, seine Sinneseindrücke zu vervielfältigen statt sie zu vereinen.

[...] ich liebe die rauschenden Brunnen mit ihren Meergöttern, Nymphen und Tritonen, ich liebe die Kinder auf dem Brunnenrand aus Marmelstein, ich liebe das Drängen, Reiben, Stoßen, Schreien, Lachen und die Blicke auf dem Corso und die obszönen Worte, die den Damen im Vorübergehen zugeflüstert werden [...] ich liebe die strahlenden Schaufenster des Reichtums, die Auslagen der Juweliere, [...] ich liebe die kleine hochmütige Kommunistin der Piazza della Rotonda [...] ich liebe die weißhaarigen sanften Automobilkönige, die ihr Vermögen herschenken, die Wissenschaft, die Kunst und die Dichtung zu fördern [...] ich liebe die homosexuellen Poeten, [...] ich liebe die Priester in ihren schwarzen, roten, violetten und weißen Gewändern [...] (TR 49-50)

Konzentriert man sich auf den zitierten Textabschnitt, so kann man die Affinität Siegfrieds zu der Existenzform des absurden Menschen nicht übersehen. Dass Siegfried die Reichen und die Kommunisten, die Priester und die Homosexuellen gleichermaßen liebt, zeugt von einem Verzicht auf das differenzierende Denken, das den Daseinsdeutungen zugrundeliegt. Gleichermäßen verschränken sich in Siegfrieds Perspektive eine rein ästhetische Begeisterung für die mythischen Figuren und das Interesse an dem Lebensstil seiner Zeitgenossen, der bloß beobachtet wird, ohne moralisch oder historisch gewertet zu werden. Die Folge einer solchen Indifferenz in Siegfrieds Denken und Wahrnehmen ist eine Geisteshaltung, die keine allgemein verbindlichen Werte setzt und dem historischen Gang der Welt im Grunde genommen gleichgültig gegenübersteht.

Die Beschreibung von dem extensiven Lebensgefühl Siegfrieds gehört in den Kontext der Darstellung seiner absurden Lebensweise. Dem entspricht, dass Siegfrieds moralische Haltung die Angst kennzeichnet, die Freiheit im Namen von irgendwelchen moralischen Maximen oder Gemeinschaftszwecken zu verlieren. Die Angst, die Freiheit zu verlieren, ist der Grund, weshalb Siegfried mit seinen Familienangehörigen und Verwandten, die mit den Nazis kollaboriert haben, nichts mehr zu tun haben will. Er strebt es auch nicht an, sie umzuerziehen. Dazu ist er zu skeptisch und zu sehr nur auf sein eigenes Selbst und seine eigene Lebensführung bedacht,⁴⁹⁰ was er auch selber eingesteht, als er von sich sagt: „Ich wollte nichts von ihnen wissen. Ich wollte mein Leben, nur mein kleines Leben, kein ewiges Leben, ich war nicht anspruchsvoll, kein sündiges Leben, was war schon ein sündiges Leben, ich wünschte nur mein egoistisches Leben zu leben, ich wollte nur für mich da sein und allein mit mir und dem Leben fertig werden [...]“ (TR 80)

Einen Text, der die revoltierende Gesinnung thematisiert, stellt das Erzählfragment *Jugend* dar. Das Denken und Verhalten des namenlosen Protagonisten weist betont revoltierende Eigenschaften auf. Wir folgen in dem Erzählvorgang der Erkenntnis des Protagonisten, dass ihm in dem Milieu der norddeutschen Kleinstadt der wilhelminischen Ära, wo er lebt, die Sinnhaftigkeit des alltäglichen Daseins entgleitet. Überdies werden wir mit seinen mehrfachen Versuchen konfrontiert, sich mit konkreten Menschen zu solidarisieren. In die Handlung gehen die Schilderungen der Widrigkeiten ein, die der Protagonist auf dem Gebiet des menschlichen Zusammenlebens erfährt, doch geht der Protagonist nicht gänzlich der Vorstellung einer Zukunft verlustig. Dabei zeugen seine Gedankengänge am Ende des Fragments von seiner Bewusstwerdung, dass er in seinem Leiden nicht eine Ausnahme repräsentiert und dass das Leiden anderer Menschen auch sein Leiden ist. Damit präsentiert sich *Jugend* als eine generalisierte Aussage über die Härte des menschlichen Schicksals: „[...] es war einmal und wird sein, das ist unübersehbar, aber dies betraf mich, nicht andere, obwohl was andere zerschmettert auch mich vernichtet, [...]“ (1 143). Damit wird auf der Ebene des Erzählers dem Leiden ein metaphysischer Ursprung beigemessen, was mit der Auffassung von Camus korrespondiert, dass das Leiden kollektiver Natur ist. Der namenlose Protagonist von *Jugend* kann deshalb als eine Figur angesehen werden, deren Denkart und Tun sich am einsichtigsten in dem Diskurs der Revolte kontextualisieren lassen.

⁴⁹⁰ Selbst Camus verheimlicht nicht, dass sein Don Juan – ein Typus des absurden Menschen – auf seine Art egoistisch sei. (Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 95)

Aus diesem Grunde halte ich es für logisch, in diesem Kapitel in bezug auf die Thematik der Revolte vorzugsweise den Text von *Jugend* zu untersuchen. In Hinblick auf den Roman *Eine unglückliche Liebe* ist es jedoch angebracht, die Berührungspunkte zwischen der Revolte und der ästhetischen Anschauung aufzugreifen. Mehr als im Falle des Erzählfragments *Jugend*, das eine zeitkritische Dimension hat, weist das Denken und Handeln Friedrichs eine Affinität zu der metaphysischen Revolte auf. In Anknüpfung an die Untersuchung von *Eine unglückliche Liebe* wird im Zusammenhang mit der künstlerischen Spielart der Revolte noch die Erzählung *Joans tausend Gesichter* kurz ausgeleuchtet, die darüber erzählt, wie ein Photohändler, einem Bildhauer oder Maler gleich, danach strebt, die ewige Wandlung der Dinge einzufangen.

In *Jugend* steht als Protagonist ein Junge und später junger Mann im Vordergrund, der die soziale Welt, die ihn umgibt, nicht akzeptiert. Gleichmaßen wird er mit dem Sein konfrontiert. Er rebelliert nicht nur gegen die norddeutsche Kleinstadt, in deren historisch bedingte Unfreiheit er hineingeboren worden ist, sondern entdeckt auch in dem Charakter seiner Familienmitglieder negative Aspekte, die er als etwas Fatales deutet.⁴⁹¹ In der Darstellung der Kleinstadt, der Lebensweisen, der Rituale und Weltanschauungen ihrer Bewohner sind viele Aussagen präsent, die die gesellschaftliche Atmosphäre Deutschlands in der Epoche der Vorkriegszeit, des Ersten Weltkrieges und der Weimarer Republik mitsamt den zwischenmenschlichen Beziehungen problematisieren. Es werden hauptsächlich die Kehrseiten dieser Verhältnisse aufgezeigt, die durch das zeitliche, räumliche und gesellschaftliche Milieu sowie durch die Fragwürdigkeit des Menschseins begründet sind. Es geht um Konstruktionen der gesellschaftlichen Wirklichkeit, in denen eine kritische Einstellung des Ich-Erzählers zu dieser Wirklichkeit deutlich wird. Dass der Ich-Erzähler sich vor allem auf die Formen der historischen Unterdrückung der Menschen und auf das menschliche Elend konzentriert, bezeugt seine implizite Solidarität mit den unter den sozialen Herrschaftsformen Leidenden.

Die Perspektive, der sich der Ich-Erzähler bei der Entwicklung des Themas der Entfremdung gegenüber der sozialen Umwelt bedient, lässt sich als eine Dekonstruktion der dargestellten sozialen Realität betrachten. Die Lebensweisen des in der Kleinstadt ansässigen Adels und Bürgertums werden fast ausschließlich in ihren negativen Erscheinungsformen

⁴⁹¹ Die negative Konstellation wird an der Familie des Protagonisten gezeigt. Das Fragment erzählt über die Beziehung der Mutter zu dem biologischen Vater des Protagonisten, von der sie sich eine glückliche Zukunft verspricht, und über ihre Weigerung, das Kind zur Welt zu bringen, nachdem sie von dem Mann verlassen worden ist. Der Erzähler zeichnet den Charakter der Frau und lässt darin als Hauptantrieb ihres Daseins die Sehnsucht nach der Zugehörigkeit zu den privilegierten Gesellschaftsschichten erscheinen. Dieselbe Inklinaton wird den meisten anderen Figuren zugeschrieben.

dargestellt. Das erzählende Ich verwendet dabei das existentialistische Paradigma, indem es fast ausschließlich die Tendenz der adeligen und der bürgerlichen Figuren zeigt, sich an die Selbstverständlichkeiten des Besitzes, des Ansehens und der Macht über die anderen zu klammern. Diese Tendenz wird in Beziehung mit der Herstellung der Klassenunterschiede gesetzt.

Fräulein Wronker fährt zweispännig über das Kopfsteinpflaster. Ein Doktor beider Rechte geht über den Wall und denkt, Fräulein Wronker zu heiraten. Die Tochter des Essigmischers wird Frau Rechtsanwält, Frau Notar, vielleicht gar Frau Staatsanwält oder Frau Amtsgerichtsrat. Sie wird ein Haus führen, eine dumme Ziege, die sich dem Lebensstil der anderen dummen Ziegen, die schon Frau Amtsgerichtsrat sind, anpassen wird. Fräulein Wronker wird sich sogar demütigen lassen, ihrer Herkunft wegen. (J 15)

Der Protagonist rebelliert⁴⁹² gegen die Ordnung, die Sieger und Verlierer produziert, und demonstriert, dass er über die gesellschaftlich sanktionierten Kriterien der Beurteilung von Menschen aufgrund ihrer Standeszugehörigkeit hinweg denkt. Er fühlt sich hingezogen zu den Deklassierten und Ausgestoßenen, was mit seinem Wunsch verbunden ist, alle Menschen als gleichwertig zu erleben.

Er hieß mich Jesus sein, und ich war Jesus und ging unter die Säufer und unter die Huren und unter die Armen, und ich segnete sie und sprach zu ihnen und gab ihnen Bibelworte, und es war still in der Kneipe, [...] (J 141)

Diese durch das christliche Vorstellungsinventar infiltrierte Form von Rebellion bewegt sich bei dem Jugend-Protagonisten im Rahmen der Sehnsucht nach der Unschuld und dem Sein, die Camus als Schlüsselmoment der Revolte bestimmt. Im Bild des Anschlusses des Protagonisten an die Säufer und die Huren wird von der Rezeption der Außenseiter der Gesellschaft jenseits der Schuldhaftigkeit gekündet. Zugleich wird hier das Motiv einer Gemeinschaft aufgegriffen, die unabhängig von institutioneller Organisation ist, und damit in sich die utopische Komponente des Ursprünglichen trägt.

In *Jugend* wird vor allem das Leitmotiv der ziellosen Existenzweise ausgeführt. Es wird damit die Bereitschaft des Jugend-Protagonisten illustriert, der „falschen und verbrecherischen Dialektik der Geschichte“⁴⁹³ zu entsagen. Unter diesem Aspekt verwendet der Autor das Bild der norddeutschen Kleinstadt zur Kennzeichnung eines Ortes, an dem sich die negative Dialektik der Geschichte in den Existenzweisen der Bewohner niederschlägt. In denjenigen Passagen, in denen gezeigt wird, dass die Figuren der Kleinstädter nur gesellschaftlich sanktionierte Formen des Existierens anerkennen, wird die geistige Unfreiheit

⁴⁹² Der Geist der Rebellion wird von dem erzählenden Ich gleichermaßen der Figur des transvestitischen Vormundschaftsrichters zugesprochen, der in dem Text als eine Randfigur auftritt. Der Protagonist sympathisiert mit ihm und malt sich in seiner Imagination diese Figur als einen Platon-Verehrer aus. So wird die Figur des Vormundschaftsrichters in Zeigefeld des Fragments zu dem Spiegelmenschen des Protagonisten stilisiert. Es wird durch sie erneut das Thema der ästhetischen Existenz angesprochen. Das Motiv des Spiegelmenschen ist im Bereich der existenziellen Imagination sehr verbreitet.

⁴⁹³ Siehe dazu Camus 2006, S. 125-131.

des Menschen in dem gesellschaftlichen System thematisiert. Die literarische Repräsentation der Camusschen Beobachtung, dass viele geschichtliche Phänomene aus der Angst des Menschen vor der Freiheit hervorgehen und dass der Mensch, dem es um die Einheit auf einer niederen Stufe geht, auf die geschichtliche Dialektik eingeht und zum Unterdrücker wird, bildet in *Jugend* einen bedeutsamen Bestandteil der existentialistischen Rede des Erzählers. Camus urteilt, dass „der Terror und die Konzentrationslager die extremsten Mittel sind, die der Mensch anwendet, um der Einsamkeit zu entgehen“ (Camus 2006, S. 278) und fügt hinzu, dass „der Durst nach Einheit gestillt werden muss, sei es im Massengrab.“ (Camus 2006, S. 278) Auch in *Jugend* wird von der Massenmentalität mancher Figuren berichtet. Wo über den Fememord an der Figur von Lenz erzählt wird, dort verweist der Erzähler im Hinblick auf die Figuren der Fememörder auf den Zusammenhang zwischen der organisierten Gewalt und dem Bedürfnis ihrer Vollstrecker, Individualität und Freiheit durch den Anschluss an das Gemeinschaftliche loszuwerden.

[...] aber sie wollten nicht auseinanderlaufen, nicht von der Gemeinschaft weg, vom Tod und dem Befehl, sie fürchteten, ihre Körper könnten verlorengehen in der Freiheit, hinweggezaubert, plötzlich nicht mehr da sein [...] (J 109)

Diese literarische Darstellung der Affinität des Rechtsradikalismus zur Autorität und zu dem Tod unterstreicht die Neigung der Rechtsradikalen, Gott zu ersetzen, indem man über das Leben der anderen frei verfügt. Camus sieht den Ausgangspunkt der faschistischen Form des Rechtsradikalismus in der Nietzscheanischen Lehre vom Übermenschen. Er meint, dass die Faschisten, die sich zu Übermenschen aufschwingen wollten, den entthronten Gott als Herrn des Todes erkannten und deshalb – die Gottesähnlichkeit anstrebbend – die Tötung als ihren Hauptwirkungsbereich wählten. Wollte man Gott auf dieser Erde ersetzen, musste man sich „das Recht über Leben und Tod der andern anmaßen.“ (Camus 2006, S. 277) In dem Denken des Rechtsradikalen bildet der Tod eine absolute Konstante, die auch den Menschen, der die Todesurteile fällt, verabsolutisiert. Im ähnlichen Sinne ist der Darstellung der hohen Wertschätzung des Militärs in *Jugend* eine explizit zum Ausdruck gebrachte Einsicht in den religiösen Hintergrund zu entnehmen. Man liest hier, dass die Generale danach eingesetzt wurden, als Gott den Menschen enttäuscht oder der Mensch sich von ihm abgewandt habe. (J 66)

Die Kritik des Ich-Erzählers an dem „Konservativismus“ der Kommunisten, mit denen er vorübergehend sympathisiert, ist der Sicht Camus' analog, dass der Revolutionär sich am

Ende gegen die Revolte wende und nicht mehr Revolutionär, sondern Polizist und Beamter sei.⁴⁹⁴

Ich war ein Prolet. Ich setzte mich zu den Genossen. Aber auch die Genossen sagten, laß dir die Haare schneiden; sie machten den Witz mit der Krankenkasse. Sie waren Bürger. Sie waren Bürger ohne Haus und ohne Besitz. Sie waren Bürger für nichts und wieder nichts. Sie waren geduldig. Sie nahmen es hin. Sie enttäuschten mich. Ich hätte nicht lange bei ihnen gesessen; sie mißtrauten mir; auch hatte ich nicht zu essen oder vielleicht kein Obdach. (J 139)

Die zitierte Protagonistenrede, in deren Mittelpunkt der intolerante Umgang der Revolutionäre mit den Andersdenkenden steht, reflektiert darüber, inwiefern die Revoltierenden im Prozess der Revolution das Verständnis gegenüber den mannigfaltigen Erscheinungsformen der Revolte verlieren.

In der Reflexion des Protagonisten ist die Betrachtung anwesend, dass die Revolutionären den Andersdenkenden gegenüber dieselbe Intoleranz erweisen, die sie ursprünglich von den Verfechtern der alten Ordnung erfuhren. Die Konfrontation mit dem Ordnungsdenken der Revolutionäre ist der Grund, weshalb der Protagonist sich von der Vorstellung einer potentiellen Parteinahme letztlich verabschiedet. Seine Inklinaton zu den revolutionären Ideen, die in das Jahr 1918 fällt, wird in der Szene gezeigt, in der er in der Begleitung seiner Mutter nach dem Ende des Ersten Weltkrieges aus dem militärischen Erziehungsinstitut in Berlin mit dem Zug nach Hause fährt und die revolutionäre Atmosphäre voller Begeisterung und Zukunftsoptimismus begrüßt: „Das Eisengestänge der Brücke knirschte, und ich dachte, wird werden in das dunkle Wasser sinken, nicht erleben, was nun kommen wird, meine Zeit.“ (J 57)

Das Thema der Revolte des Protagonisten wird in der Darstellung seines Außenseitertums entwickelt. Dass er sich statt den alltäglichen Geschäften der Literatur und Philosophie zuwendet, definiert ihn als eine Figur, die sich von dem Gedanken der Revolution lossagt. Mit der Auseinandersetzung mit Kunst und Philosophie verfolgt der Protagonist zweierlei Ziele: das der Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen einerseits und das der Erschaffung einer utopischen Welt andererseits, die im Gegensatz zu der unakzeptablen historischen Welt steht. Seine Lektüre kennzeichnet trotz seiner Distanz zu der sozialen Welt ein Interesse an der sozialen Problematik der Zeit – das bezeugt, dass er neben Shakespeare, Hölderlin, Platon und Sokrates auch Gegenwartsautoren wie Benn und Becher liest. Seine Revolte geht anfangs – bis zu dem Zeitpunkt des Aufbruchs nach Berlin – auf dem Gebiet der Kunst und der Philosophie vor sich. Kunst ist dabei jenes Gebiet, das Camus in die Nähe der Revolte stellte. Camus entdeckt in der Kunst die Forderung nach der Einheit, die die Kunst allerdings nicht

⁴⁹⁴ Siehe dazu Camus 2006, S. 277-284.

mit Mitteln der Gewalt und des Zwanges, sondern mittels der ästhetischen Illusion durchsetzt. Deshalb handelt es sich im Falle der Kunst um die Forderung einer höheren Einheit. Da es nach Camus in der Kunst außer Absage auch Zustimmung gibt, sei sie für die totale Revolution suspekt. Keine Kunst könne auf die Realität völlig Verzicht leisten. Der tiefere Grund, weshalb die Kunst die Welt nicht vollkommen ablehnt, liege in der Schönheit. Schönheit läßt nach Camus in dem Menschen eine Bindung zu der vergänglichen Welt entstehen. Der Künstler wird zu dem Schöpfer einer neuen Welt, in der andere Regeln als in der Realität gelten. Die Welt des künstlerischen Werkes ist eine Ersatzwelt für die wirkliche Welt, in der man mit zahlreichen Unzulänglichkeiten konfrontiert wird.

In *Jugend* wird in bezug auf die Kunst eine der Camusschen Auffassung der Kunst als Forderung der Einheit entsprechende Perspektive eröffnet. Kunst wird von dem Protagonisten als ein Bereich der menschlichen Existenz betrachtet, der die Idee einer brüderlichen Gesellschaft fördern kann. Vermittels der Kunstrezeption versöhnt der Protagonist sich als den Einzelnen in der Besonderheit seines Existierens mit der Menschheit und baut eine imaginäre Gegenwelt zu der aggressiven Welt der historischen Wirklichkeit auf. Diese phantasierte Utopie hat eine räumliche Entsprechung in der Wohnung, die er mit seiner Mutter teilt. Die Wohnung fungiert in dem Text als ein Zwischenraum, der die Flucht vor der historischen Notwendigkeit und das Erleben der eigenen Subjektivität ermöglicht. Hier kann der Ich-Erzähler von dem nackten Menschentum träumen und von hier aus geht er in der Nacht in die Stadt aus, um sich den Versagern anzuschließen. Das Leben in der Geborgenheit der Wohnung und die nächtlichen Wanderungen des Protagonisten sind zwei Domänen des Eigentlichen, das in sich das Potential der Solidarität mit allen Menschen und auch mit anderen Lebewesen enthält.

Nun taucht in den Gedankengängen des Protagonisten in Bezug auf das Potential der ästhetisch-kontemplativen Existenz, die negative historische Praxis zu verändern, jedoch die Betrachtung auf, dass man sich seiner Verantwortung bloß durch Nicht-Mitmachen nicht entziehen kann. Dadurch erlangen die Darstellungen der abseitigen Existenz des Protagonisten eine tiefere ethische Bedeutung, der eine Ambivalenz inhärent ist: „Ich war Zeuge, aber ich bin nicht dabei gewesen, es kann sein, daß ich im Bett lag, als es geschah, [...]“. Das Kafkaesche Bild des Gerichts bringt die existentielle Schuld des Menschen zum Ausdruck und zeigt sie als etwas unter allen Umständen Gegebenes.

Jetzt klagt er dich an. Er meint es ernst. Er ist ein ernster Mann. Ich scherze und bin ihm unterlegen. Er fordert meinen Kopf, das ist seine ernste Art. Ich werde mich nicht verteidigen. Ich werde dich in den Zeugenstand rufen. Deine Aussage wird uns nicht retten. Wir sind von Anbeginn verurteilt. (J 68)

Auf die Problematik der Schuld verweist der Erzähler ferner mittels der Modifizierung der biblischen Geschichte über Kain und Abel. Auffallend ist, dass in der Koeppenschen Paraphrasierung dieser Geschichte die eindeutige Trennung zwischen den guten und den bösen Menschen aufgehoben wird. Sie stellt damit eine Annäherung an die Jaspersche Auffassung der Schuld als Grundsituation des menschlichen Daseins dar.

Du bist der Mörder, du bist das ausgewählte Opfer, ich hebe die Hand, schlage zu oder ich lasse es geschehen, ich verstecke mich, ich bin Kain, aber ich bin auch Abel, und du bist Kain und Abel. Und wo ist Gott, der zusieht und es geschehen läßt, und das alles wegen eines lächerlichen Rauches? (J 66)

Die in die zitierte Ich-Rede eingeschriebene existentialistische Redeweise, die mittels der Anspielungen auf den Text der Bibel die existentielle Verschuldung der Menschen thematisiert, ergreift in poetischer Perspektive neben dem Phänomen der Schuld noch das für das zwanzigste Jahrhundert kennzeichnende Phänomen des Transzendenzverlustes und der Totalitarismen auf.

Wie schon erwähnt, ist die Hauptdomäne des Existenzgefühls des Jugend-Protagonisten und eine Sphäre, die er gegen die geschichtlichen Übel und die ihm verhassten sozialen Konventionen verteidigt, die Kunst. Die Konzentration des Erzählers auf die Problematik der Kunst und ihres Verhältnisses zu der Geschichte und der Gesellschaft bindet ein Verbindungsglied zwischen dem Koeppenschen Existentialismus und dem Existentialismus Camus'. Nach Camus sind es die Moralisten, Pragmatiker und Revolutionäre, die die Kunst exkommunizieren und dem Wirklichen und Rationellen Vorzug geben, wobei der Kunst durchaus das Potential der Revolte zugeschrieben wird. Die Motivik der verschiedenen Herangehensweisen an die Kunst spielt in *Jugend* eine wichtige Rolle. Der Protagonist übernimmt hier diesbezüglich die Funktion des Antipoden zu den anderen Figuren. Die pragmatisch orientierten und moralisch rigiden Kleinstädter wissen mit der Kunst nichts anzufangen. Der Erzähler entlarvt das kulturelle Interesse der meisten Figuren als gehaltlos, indem er zeigt, dass sie der Kultur nur aus Repräsentationsgründen nachgehen oder sie als Unterhaltung wahrnehmen. Schließlich enthalten auch die Darstellungen der Arbeit an den Theatern in Berlin, wo sich der Protagonist als Regisseur versuchen will, Elemente einer Kritik an der Rückständigkeit der deutschen kulturellen Szene der 1920er Jahre. Ein Beispiel dafür ist die Konzentration des Ich-Erzählers auf das konventionelle Repertoire und die Sorge der Schauspieler um die Gagen, womit das Problem des künstlerischen Engagements als Erwerbstätigkeit angesprochen wird. Der Protagonist registriert kritisch, dass fortschrittliche Theaterstücke, die sich mit existenziellen Themen und aktuellen Zeitfragen

auseinandersetzen, nicht inszeniert werden. Die Situation an den Berliner Theatern verstärkt seinen Hang, sich mit den anderen Schauspielern nicht zu identifizieren.

In der Darstellung seines Rückzugs auf den Friedhof erfährt das Thema der durch den Freiheits- und Authentizitätsanspruch motivierten Ablehnung des Agierens im gesellschaftlichen Rahmen eine Steigerung. Es ist im Kontext des Koeppenschen Freiheits- und Eigentlichkeitsdiskurses nicht das einzige Mal, dass der Friedhof als ein Ort der Kontemplation gezeichnet wird, wo der Protagonist die Bestätigung seiner Authentizität findet und das Gefühl der Einswerdung mit der Welt erreicht.⁴⁹⁵

Ich war auf dem Friedhof. Ich hatte Frieden. Ich suchte mir ein Grab. Ich sah die Kreuze, die Steine, ich las die Totensprüche. Es war eine alte Stadt, die hier schlief. Ein ehrsam Leinenweber. Er war mir ein milder Wirt. Ich breitete mein Plaid aus; ich warf mir Bücher unter den Kopf. Ich war einig mit der Welt. Ich wars zufrieden. (J 135)

In der Friedhofs-Passage ist, wie man sieht, das Motiv der Sehnsucht nach der Einheit mit der Welt anwesend, das für das absurde Denken von Camus ausschlaggebend ist.

In *Eine unglückliche Liebe* wird ein Liebesgefühl beschrieben, das in den Umkreis der ästhetischen Erlebensform gehört und eine latente Sehnsucht nach der Einheit mit dem Universum offenbart. Die in dem Roman dargestellte Liebe umfängt ästhetische Wahrnehmungsformen, deren Wirkung in dem Gemüt des Protagonisten der Wirkung der Kunst nahekommt. In Koeppens Erstling wird somit das Thema einer Liebe formuliert, die nicht vorrangig die sexuelle Befriedigung oder die zwischenmenschliche Interaktion zum Ziel hat.

Es ist in erster Linie das Ausgeliefertsein Friedrichs an die visuell wahrnehmbare Schönheit Sibylles, das zeigt, dass sich Friedrich der Zugang zu der Welt größtenteils im Medium des Sehvermögens eröffnet. Friedrich tritt in dem Roman als eine Figur auf, deren Innenraum mit der äußeren Welt durch die sinnliche Wahrnehmung verschmilzt. Den wechselbezüglichen Zug seiner Liebe bekräftigt die Konzentration des Erzählers auf den Umstand, dass sein Protagonist sich aus der Bindung an das Dasein nicht befreien kann, wie sehr er sich zugleich angesichts der unglücklichen Liebe gegen das Dasein sträubt. Der Autor hat in dem Liebeserleben Friedrichs die Dialektik von Weltzuneigung und –abneigung gestaltet, womit er die Dimension der existentialistischen Metaphorisierung der erotischen Liebe eröffnet. Die Liebe, wie Friedrich sie erlebt, ist hier ein Indikator seiner Affinität zu dem nach Camus für einen Künstler kennzeichnenden Erleben der Ambivalenz.

Camus versteht als zwei Grundmomente der künstlerischen Revolte die Abweisung und die Zustimmung. Er beruft sich diesebezüglich auf den Satz Nietzsches, der lautet: „Kein

⁴⁹⁵ Gleiche semantische Wirkungen zeigt die Friedhofsszene in *Die Mauer schwankt*.

Künstler duldet das Wirkliche.“ (Camus 2006, S. 287) Und er führt weiter aus, dass die Kunst die Welt um dessentwillen zurückweise, was ihr fehle, und im Namen dessen, was sie manchmal sei (Camus 2006, S. 287). Die genannten Eigenarten der künstlerischen Wahrnehmung der Welt lassen sich auf Friedrichs Erleben der Liebe zu Sibylle beziehen. Das Zentralmoment seiner Bewunderung für Sibylle bildet die Einschätzung, dass ihre Schönheit im Vergleich zu der sachlich-nüchternen Wirklichkeit der Weimarer Republik etwas Erhabenes darstellt. Damit korrespondiert, dass Friedrichs Liebe zu Sibylle die Vertiefung seiner Entfremdung von der Alltagsnormalität vorantreibt. In Sibylles Schönheit scheint dabei im Sinne der ästhetischen Revolte eine Ersatzwelt für die Alltagsnormalität hergestellt zu sein. Zum Beweis der Tendenz Friedrichs, die Schönheit Sibylles über die Welt zu stellen (vgl. Camus 2006, S. 287), verwandeln sich die Passagen, in denen Friedrich, die Bilder der Antike beschwörend, Sibylles Schönheit gegen die ihn nicht befriedigende Alltagsrealität ausspielt.

So schön war Sibylle. Und so jung. Ein dragonerblauer Mantel mit grauem Krimmer drauf gab ihrem Gesicht noch diese Folie: Haupt des Eros vor der Idylle der griechischen Inseln. (UL 57)

Friedrich hadert mit dem Dasein und weist es zurück, weil seine Liebe nicht erwidert wird.

Die Welt stand wieder gegen ihn auf. Es war ohne Sinn und Verstand und nie zu begreifen. (UL 71)

Er muss dem Dasein jedoch auch beipflichten, weil es ihm mittlerweile die Möglichkeit bietet, den Anblick der Schönheit Sibylles zu genießen. Die Welt bekommt in seiner Reflexion die Bedeutung eines Raumes, in der sich auch Sibylle bewegt, wodurch ihr ein gewisser Wert verliehen und Friedrich die Überlebenschance geboten wird.

Doch ging es weiter. Er diene. Diente um Sibylle. Wohl hob er manchmal die Waffe gegen sich, aber was vermochte denn ein Schuß gegen die Gewißheit: sie ist für mich bestimmt? Friedrich durfte sich nicht aus einem Leben schaffen, in dem Sibylle war. (UL 143)

So grämt sich Friedrich zwar unaufhörlich, erwägt mehrmals die Möglichkeit des Selbstmordes, die endgültige Entscheidung, seiner Qual durch den Tod ein Ende zu machen, fasst er schließlich jedoch nicht. Er findet das mittlere Maß zwischen Lebensverneinung und Lebensbejahung. In der Schlüsselszene am Ende des Romans nimmt er mit einem Kuss vorlieb und betrachtet sich weiterhin als einen Menschen, für den Sibylle bestimmt ist. Das Erlebnis der Versagens, die Erkenntnis der Unveränderbarkeit der Welt und die gleichzeitige fehlende Bereitschaft, auf seine unerfüllbare Liebe zu verzichten, führen bei Friedrich zu der Aneignung einer absurden Haltung. Diese Haltung beinhaltet die Überzeugung, dass Sibylle für ihn in dem Sinne bestimmt ist, dass sie von ihm ohne Hoffnung auf Erfüllung geliebt wird.

Dadurch gelingt es Friedrich, seine Erfahrung der unglücklichen Liebe in einen absurden Sinnzusammenhang zu überführen. In seiner ästhetisch-existentiellen Perspektive erscheint

Liebe zu einer außergewöhnlich schönen Frau als ein Gefühl, in dem man den Ausweg aus der Banalität des Lebens finden und seine ästhetische Subjektivität gegen die enttäuschende Realität verteidigen kann. Liebe wird so für Friedrich zu einem Erlebensmodus, der ihn der Langeweile zu entreißen vermag, die sich seines in dem bürgerlichen Alltag bemächtigt und die dem Gefühl des Absurden nahesteht, was die Anfangssequenzen des Romans implizieren. Wie wenig Friedrich die Alltagsrealität leiden mag, bezeugt das folgende Zitat, in dem das Feenmotiv auftaucht, das das Märchenhafte der Liebe Friedrichs zu verstehen gibt.

Keine Fee war zu ihm getreten, und so geschah es, daß Friedrich an diesem Morgen [an dem es ein Wunder war, dass er lebte] am tiefsten unter einer blöden, dummen Äußerlichkeit zu leiden hatte, die ihn gar nicht hätte zu berühren brauchen. (UL 45)

Beim näheren Hinsehen auf den zitierten Textabschnitt kann Friedrichs Liebe mit ihrem in mehreren Szenen sich abzeichnenden Anspruch auf das Eindringen in das Innere des Liebesobjektes als ein spezifisch Koeppenscher Ausweg aus der Situation des Absurden interpretiert werden. Indem der Erzähler darauf zu sprechen kommt, dass Friedrich „unter einer blöden, dummen Äußerlichkeit“ leidet, kreist er um das Existenzgefühl des Absurden, als dessen Lösung Friedrich die Eins-Werdung mit einem anderen Menschen erachtet.

Die Schönheit Sibylles ruft in Friedrichs Gemüt idyllische Bilder der Antike mit ihren Göttern und Hainen hervor. Man kann darin ein analoges Bedürfnis nach Widerspruchslosigkeit und Einheit sehen, das der revoltierende Künstler bei Camus hat. Die Antike steht jedoch gleichzeitig für das Schöne. In Friedrichs sehr poetischer Umschreibung der Schönheit Sibylles, in der von der Musik, der Malerei und der Poesie die Rede ist, werden Vergleiche benutzt, die motivische Anregungen aus der Ideenlehre Platons und nicht zuletzt aus den antiken Mythen schöpfen.

Sie liebte einen Mann, und diese Liebe steigerte ihre Schönheit in das Reich des reinen Begriffs ‚sie ist schön‘ und war überhaupt nicht mehr zu erfassen und nur noch zu verehren wie ein Gnade der Genien, deren Vorhandensein einmal sichtbar wird am Beispiel eines Menschen wie sonst in einem Klang aus der Orpheus Kehle oder in einem Wunder der Farbe oder in der Offenbarung eines Gedichts. (UL 139)

Der Liebe kommt in Friedrichs Gemüt eine ähnliche Bedeutung wie einem Kunstwerk zu. Sie ist für ihn mit dem Schönen identisch. Vergegenwärtigt man sich zudem, dass er die Liebe vorzugsweise in seiner Imagination erlebt, sieht man, dass diese eine Art der ästhetischen Faszination darstellt und die Funktion hat, die Realität im Medium der ästhetischen Anschauung zu verschönern. Über den ästhetischen Charakter von Friedrichs Leidenschaft ist sich auch Sibylle im klaren, wenn sie sagt: „Mich liebst du überhaupt nicht, das bildest du dir ein; du liebst die Liebe zu mir!“ (UL 48)

Friedrich ist auch deshalb merkmalsgleich mit dem Camusschen Typus des auf dem Gebiet des Ästhetischen Revoltierenden, weil er auf dem verlorenen Posten beharrt. Camus bezeichnet an einer Stelle seines Textes *Der Mensch in der Revolte* die Menschen in der ästhetischen Revolte als „große“ Seelen, die „weniger vom Schmerz erschreckt sind als von der Tatsache, dass er nicht dauert.“ (Camus 2006, S. 296) Solchen Menschen sei „ein langes Leiden“ (Camus 2006, S. 296) lieber als Lebensfreude, weil es ihnen mindestens ein Schicksal gebe. Von „dem Schicksalswillen“ und „dem Sein im Menschen als Schicksal“ schreibt auch Jaspers und sieht es als das Irrationale, das Andere (Jaspers 1998, S. 39-40). Für eine ähnliche Auffassung bei Koeppen spricht der Wille seines Protagonisten, im Schmerzen der unglücklichen Liebe auszuharren und keine Erleichterung durchs Vergessen oder die Anbindung an eine andere Frau zu erzielen. Die folgende Reflexion Friedrichs zeigt, inwiefern er bereit ist, den Zustand des einseitigen Verliebtseins als einen Schmerz, der an seinen Kräften zehrt, zu akzeptieren.

Überschätzte er nicht den Schmerz, der ihn befallen? Oder war er grade diesen Schmerz zu sehr gewohnt und immun schon gegen seine tödlichen Wirkungen? Man mußte sich Rechenschaft geben. Man mußte vielleicht die Jahre opfern und ihre verbrauchten Kräfte als vergeudet buchen. (UL 144)

Friedrichs Interpretation der unerwiderten Liebe als ein Missverständnis, das sich noch klären könnte, unterscheidet seine Weise der Auseinandersetzung mit der seinen Anspruch verneinenden Realität jedoch von der Weise des In-der-Welt-Seins des absurden Menschen.

Doch bei allen Differenzen lassen sich in Friedrichs Erleben die Variationen der Camusschen Theorie der ästhetischen Revolte erkennen. Camus widmet sich den einzelnen Künsten und macht deutlich, in welchen ihrer Mittel und Verfahren sich die Revolte äußert. Für die Untersuchung der ästhetischen Aspekte von Friedrichs Liebe ist von Bedeutung, wie er die Malerei deutet. Er entdeckt, dass die malerische Darstellung durch die Auswahl und Eliminierung vorgeht und dass die Fixierung in der Malerei die abgebildete Person uns als unsterblich ansehen läßt. Die Gegenstände und Personen werden in den bildenden Künsten nicht „in einem ewigen Werden begraben und geleugnet.“ (Camus 2006, S. 291) Wie Camus ferner folgert, vereinheitlicht der Maler den Gegenstand, indem er ihn isoliert. In einem analogen Sinne ist die Beschreibung des faszinierten Interesses Friedrichs für die Schönheit Sibylles von einem betont quasi-malerischen Moment geprägt. Der Erzähler drückt die ästhetische Faszination Friedrichs in denjenigen Szenen aus, in denen Friedrich das Objekt seiner Liebe beobachtet. Das göttliche Licht, in dem Sibylle ihm erscheint, erhebt ihre Figur in seinen Augen weit über das Profane. So in das Anschauen Sibylles versunken, stellt Friedrich fest, dass ihr Antlitz „ohne jeden Makel“ (UL 197) sei. In den Momenten, wo sie

handelt oder sich durch äußere Umstände aus der Fassung gebracht fühlt, wo sie also nicht einen von der Welt isolierten „Gegenstand“ repräsentiert, nimmt er ihre Schönheit bei weitem nicht als so vollkommen wahr wie in den Momenten ihrer Ruhe und Bewegungslosigkeit.

Vor allem aber, war er hierher gekommen, um weit entrückt von Sibylle zu sitzen, die nur eine von den Stimmen in der allgemeinen Unterhaltung war? Sein Platz war zwar neben dem ihren, dies war ihm gelungen, aber konnte er mehr tun, als von der Seite her sie zu betrachten? Fragen auf Fragen. Sie riecht nach etwas. Es ist vielleicht alte Schminke, ranzig gewordenes Fett. Ihr Gesicht ist erregt. Wie kommt sie überhaupt zu diesen Leuten? [...] Er senkte den Kopf. Wünsche ich sie mir noch? Ich weiß nicht einmal, ob ich sie schön finde. (UL, S. 20)

Im *Mensch in der Revolte* gibt es die Betrachtung, dass die Kunst einem Wert Form gebe, der sonst im ewigen Werden entfliehe. Nun zeigt sich bei Friedrich an einer der zentralen Stelle des Romans auf, dass er Sibylle, wenn sie nicht behaglich in sich ruht, nicht mehr als ästhetisch herausfordernd wahrnimmt.

Der Roman *Eine unglückliche Liebe* beschreibt, wie im Medium des Gemüts des Protagonisten der Eindruck des Schönen entsteht, der die empirische Wirklichkeit in eine ästhetische transformiert.⁴⁹⁶ Wie andere Romane Koeppens behandelt sein Erstling den wesentlichen Hang des Protagonisten, die Realität durch die Einbildungskraft zu modifizieren, deren Quelle ähnlich wie bei Camus das kulturelle Erbe des antiken Griechenland ist. So empfindet Friedrich Bewunderung für die griechische Architektur, an der er die Unsterblichkeit dessen wahrnimmt, was er auch im Körper und Antlitz von Sibylle als ewig empfindet – nämlich die Unsterblichkeit der reinen Schönheit. Das Trachten nach dem Unendlichen in der Schönheit der Frau scheint auch die Perspektive des von der Liebe betrogenen Liebenden bei Camus auszumachen (vgl. Camus 2006, S. 291).

Der von der Liebe betrogene Liebende kann nun um griechische Koren wandern, um dessen habhaft zu werden, was im Körper und Antlitz der Frau jede Herabwürdigung überlebt. (Camus 2006, S. 291)

In der Faszination der Koeppenschen Protagonisten durch das Visuelle ist zu erkennen, inwiefern sie der alltäglichen Realität überdrüssig sind. Insoweit bedeutet ihr Rückzug aus dem Alltag eine Flucht vor dem Realitätsprinzip in die Einbildungskraft, die einzig imstande ist, bei ihnen neue Wahrnehmungsweisen zu installieren, beim gleichzeitigen Schaffen von freiem Raum für die kritische Auseinandersetzung mit der Realität.

Das Camussche Denkparadigma der künstlerischen Revolte wird ferner in Koeppens Erzählung *Joans tausend Gesichter* eingebracht. Im Mittelpunkt der Handlung dieses Erzählstücks steht ein Photohändler, der den verzweiferten Versuch macht, ein Photo der jungen Frau Joan zu machen, das ihr Wesen vereinheitlichen und ganzheitlich zum Ausdruck

⁴⁹⁶ Die Koeppen-Forscher sind sich darüber einig, dass bei allen Koeppenschen Protagonisten die erotischen Strebungen mit ästhetischer Faszination verschmelzen, wodurch die menschlichen Wunschobjekte entfremdet und ästhetisch entwirklicht werden.

bringen würde. Doch er stellt fest, dass jede photographische Aufnahme nur einen Aspekt ihres Wesens zeigt, so dass sie nur ein Fragment darstellt.

Und als wir die Aufnahmen gegen das Licht hielten, erfaßte auch mich das Wunder. Das waren Gesichter, Schultern, Glieder und Gestalten, Ausschnitte, die wir da sahen, Masken und Torsos, blickrechte und solche von perspektivischer Verzerrung, aber die Frau, die zwischen uns stand und manchmal rief „es ist doch ähnlich; es ist doch ähnlich“, die Frau war auf den Bildern nicht zu sehen. (P 160)

Die Erzählung *Joans tausend Gesichter* kann als ein Gleichnis über die Fragmentierung der modernen Wahrnehmung gelesen werden, in der alles bruchstückhaft und inkohärent ist und dem von Camus thematisierten Bedürfnis des Menschen nach Einheit und Vertrautheit widerstrebt.⁴⁹⁷

Man kann anhand der Signale im Text nachvollziehen, dass zu einer solchen Zersplitterung in hohem Maße die Technik beiträgt. Der Photohändler sieht die wirkliche Frau vor sich, deren Wesen er verewigen möchte, auf den Photos kann er sie jedoch nicht erkennen. So wenig ermöglichen die einzelnen Momentaufnahmen, Joan in ihrer Ganzheit im Bilde festzuhalten. Der Erzähler lässt als Hauptaspekt der neuen Medien die Unfähigkeit erscheinen, den Menschen anders als Vielheit darzustellen. Damit wird in dem Ästhetik-Diskurs der Erzählung die Problematik der Wiedergabe der Wirklichkeit durch das Medium der technischen Apparate aufgearbeitet und so ein Bezug zu dem Camusschen Diskurs über die Unzulänglichkeiten der Technik hergestellt. Camus hebt die spezifische Eigenart der Bildhauerei, der „größten und ehrgeizigsten aller Künste“ (vgl. Camus 2006, S. 290), hervor und sieht ihre Hauptfunktion darin, dass sie „die flüchtige Gestalt des Menschen in den drei Dimensionen festhalten und den Wirrwarr der Gesten auf die Einheit des großen Stils zurückführen“ (Camus 2006, S. 290) will. Das kann die Technik nach ihm nicht verwirklichen.

In *Joans tausend Gesichter* spielt sich eine Geschichte ab, in deren Mittelpunkt der Wunsch der Zentralfigur steht, ein solches Photo anzufertigen, aus dem das Wesen Joans zu ziehen wäre. Nun muss sich der Photohändler damit abfinden, dass er nicht Herr über den Lauf der Dinge und den Tod geworden ist, wie er es in seiner künstlerischen Revolte sein wollte. Das von ihm gewünschte Photo wäre eine Herausforderung an die empirische Wirklichkeit, in der alles vergeht und untergeht. Der Photohändler entscheidet sich für das

⁴⁹⁷ Die Darstellung des Scheiterns des Versuchs, das Wesen Joans zu vereinheitlichen, steht in der Erzählung für die Artikulation der Erfahrung, dass das Subjekt polymorph und unbeständig ist. Diese Erfahrung wird in der Literatur der beginnenden Moderne oft artikuliert. Baudelaire z. B. hat die Dekonstruktion des Ich als dessen Vervielfältigung gesehen. (Kiesel 2004, S. 129)

Innenleben der jungen Frau gegen die polymorphe Wirklichkeit. Sein Wahnsinnigwerden verweist auf die Unmöglichkeit, die Fragmentierung der Wirklichkeit zu überwinden.

Das Innenleben des anderen Menschen will auch Friedrich ergründen. In seinem Wunsch, in das Denken Sibylles einzudringen, zeichnet sich der Anspruch ab, dem Objekt seiner Liebe so nahe zu kommen, wie es nur möglich ist, um ein realitätsnahes Verständnis dessen Denkens und Fühlens zu gewinnen. Diese Sehnsucht scheint mit dem von Camus betonten Bedürfnis des Revoltierenden nach Einheit und Verständlichkeit des Seins übereinzustimmen. Friedrichs die Handlung des Romans in zahlreichen Schattierungen durchziehende Erkenntnis, dass sowohl der Andere wie auch das Universum sich nicht demaskieren lassen, gehört zum Motivkreis des Absurden. Dass die Kluft zwischen dem Subjekt und dem Objekt sich mittels des menschlichen Verstandes nicht überwinden lässt, wird in der Szene thematisiert, in der sich Friedrich danach sehnt, in Sibylles Denken hineinzugelangen und die Betrachtung formuliert, dass zu einem solchen Zwecke magische Mittel eingesetzt werden müssten.

Um dies zu ergründen, grade eben um dies zu ergründen, mußte er sich ja den magischen Taucheranzug wünschen, die geheime Diebskleidung, die Teufelslist, um in die Kammern ihres Wesens tauchen zu können. (UL 56)

Den Figuren der Künstler, die Kunst produzieren, begegnet man in *Tauben im Gras* und in *Der Tod in Rom*. In *Tauben im Gras* tritt der Schriftsteller Philipp auf, der nicht mehr schreibt, weil er annimmt, die Nachkriegswelt, so inkohärent, wie sie ist, nicht mehr mit klassischen literarischen Mitteln darstellen zu können.

Das literarische Verstummen Philipps hängt mit seiner marginalisierten Position in der profanisierten Welt Nachkriegswestdeutschlands zusammen. Es ist eine in viele Einzelwelten zerbröckelte Welt, die sich nicht unter einem Begriff subsumieren lässt. Gerade dies wird Philipp zum Verhängnis. Er verknüpft das Schreiben mit der Vorstellung des Privilegs, die Wirklichkeit als Ganzes beobachten zu können und ihr begreifliche Botschaften abzulesen. Seine Ohnmacht gegenüber den Möglichkeiten der literarischen Darstellung seiner Zeit ergibt sich daraus, dass er mit dem klassischen Literatur-Konzept operiert. In dem Roman wird in Bezug auf Philipp eine Situation hergestellt, die der Erfahrung des Absurden ähnelt. Das Absurde repräsentiert die Nachkriegswelt, gegen deren Wirrwarr sich die Sprache der Fiktion nicht durchsetzen kann. Philipp sieht ein, dass die Stelle des geschriebenen Wortes allgegenwärtiger Lärm⁴⁹⁸ eingenommen hat und dass er als Schriftsteller die Gesellschaft

⁴⁹⁸ Vgl. Treichel: „Das Geräusch und das Vergessen“ (Realitätserfahrung und Geschichtserfahrung in der Nachkriegstrilogie), in: Treichel 1984, S. 19-50.

entweder meiden oder sich den Verhältnissen seiner Zeit anpassen und für die Kulturindustrie schreiben muss. In dieser durchaus absurden Lage sieht er sich seiner Bestimmung beraubt.

Das Thema des künstlerischen Revolte gewinnt in *Der Tod in Rom* Kontur. Der Roman erzählt über das Streben des Protagonisten Siegfried Pfaffrath, die erschütternden Erlebnisse aus dem Zweiten Weltkrieg in seiner Musik zu verarbeiten und so über sie hinwegzukommen. Doch damit bin ich am Ende meines Themas, weil ich der ästhetischen Existenz Siegfrieds bereits in den Kapiteln 1.1.1, 1.1.2 und 2.2.2 einige Aufmerksamkeit gewidmet habe und darauf in dem folgenden Kapitel zu sprechen komme.

2.2.4 Ästhetische Existenzweise, Ethik, Religiosität; Verzweiflung

Im folgenden Kapitel, das thematisch teilweise an das vorherige Kapitel anknüpft, geht es um eine Untersuchung der Weisen, wie sich in die literarischen Texte Wolfgang Koeppens die Redeweise der Philosophie Sören Kierkegaards eingeschrieben hat. Von den Existentialphilosophen ist Kierkegaard der einzige, dessen Einfluss Koeppen offen zutage förderte. Koeppen hat Kierkegaard einmal als den „Weisen seines Lebens“ bezeichnet (Richner 1982, S. 105). Eine direkte Bezugnahme auf Kierkegaard findet man in dem unvollendeten Roman *Die Jawang-Gesellschaft* (Entstehungszeit zwischen 1937 und 1939), dessen Protagonist sich mit den Schriften Kierkegaards beschäftigt. Das Romanfragment thematisiert unter mehrfachen Anspielungen auf Kierkegaard die Verfehlung der Selbstwerdung und die Isolation, die bei Kierkegaard zentrale Themen sind. Die Kierkegaardschen Zusammenhänge lassen sich nichtsdestotrotz in allen Texten Koeppens nachweisen. Kierkegaard wird von Koeppen auch in dem Essay *Was ist neu am Neuen Roman?* zitiert.⁴⁹⁹

Am Anfang muss erwähnt werden, dass ich mich auf dem Boden der Überprüfung der Koeppenschen Erzähltexte auf die Aspekte der Kierkegaardschen Philosophie hin nicht allein bewege. Thomas Richner ist mir mit seiner Studie, die im Jahre 1982 unter dem Titel *Der Tod in Rom: Eine existential-psychologische Analyse von Wolfgang Koeppens Roman* erschien, vorausgegangen. In dieser Studie unterstreicht Richner die Affinität der Existenzweise der Koeppenschen Protagonisten zu der von Kierkegaard beschriebenen ästhetischen Existenzweise und analysiert unter Berücksichtigung dieser Fragestellung den Text von *Der Tod in Rom* als einen Text, dessen Protagonist das ästhetische Leben realisiert (Richner 1982, S. 122). Er geht von der Prämisse aus, dass man den Autor mit seinen Protagonisten identifizieren kann und betrachtet das Leben Wolfgang Koeppens als Realisierung eines „poetischen Lebens“ (Richner 1982, S. 122). Dementsprechend inkorporiert er seiner Textanalyse Mutmaßungen über Koeppens Psyche ein. Ich übernehme diese Perspektive nur teilweise – d. h. ich sehe von dem Autor ab und konzentriere mich ausschließlich auf die Protagonisten- und Figurenebene und die Ebene des Geschehens.

Mein Vorhaben ist als eine Bezugsetzung der literarischen Texte Koeppens und der philosophischen Texten Kierkegaards konzipiert. Ich gehe von der Beobachtung aus, dass die Protagonisten Wolfgang Koeppens zahlreiche Merkmale der Kierkegaardschen Ästhetiker

⁴⁹⁹ *Die elenden Skribenten*, S. 234; Koeppen setzt die Kierkegaardsche Denkfigur der Wiederholung in Bezug zu der minuziösen Art und Weise der Beschreibung in *Nouveau Roman*.

aufweisen, weshalb für die Untersuchung der Darstellung ihres Lebensweges die Kierkegaardsche Analyse der Problematik des ästhetischen Stadiums übernommen werden kann. Es ist ganz offensichtlich, dass Koeppen zwecks der Fundierung der Themen in seinen Texten mit ähnlichen Konzepten wie Kierkegaard umgeht. Sowohl die philosophischen Texte Kierkegaards wie auch die Erzähltexte Koeppens exponieren die ästhetische Seinsweise in ihrem Verhältnis zu der ethischen und der religiösen Seinsweise.⁵⁰⁰ Das ermöglicht, die Koeppenschen Texte auf die in ihnen dargestellte Problematik der ästhetischen Existenz und ihres Verhältnisses zu der ethischen und der religiösen Dimension des Lebens ihrer Figuren zu untersuchen. Im Zusammenhang mit diesen Fragestellungen werden die Erlebensmodi der Schwermut und Verzweiflung ausgeleuchtet, die in den Romanen Wolfgang Koeppens zu den Leitmotiven gehören. Vorauszuschicken ist, dass Kierkegaard in der Schwermut die Signatur der Moderne sieht,⁵⁰¹ aus deren Glaubenslosigkeit heraus er den Sprung in den Glauben empfiehlt.⁵⁰² Schwermut und Verzweiflung, der ästhetische Lebensmodus, Ethik und Religion bilden in seiner Philosophie ein sinnhaltiges System, dessen fiktionale Variationen bei Wolfgang Koeppen aufzudecken sind.

Im Zentrum der Überlegungen Kierkegaards steht die Selbstverfehlung des Individuums, *zu der es kommt, wenn das Individuum sich ästhetisch erlebt*, die aus dem ästhetischen Erlebensmodus entspringende Schwermut und Verzweiflung nicht überwindet und infolge dessen zu der Freiheit des Geistes nicht gelangt. Demgemäß bevölkern die Darstellungen der ästhetischen Existenzweise in den philosophischen Texten Kierkegaards schwermütige Gestalten. Es handelt sich um imaginierte Personen, durch deren Vielfalt deutlich wird, dass die ästhetische Lebensanschauung verschiedene Ausgestaltungen hat. Kierkegaard konkretisiert an diesen Menschentypen, die von Faust, Don Juan, Johannes dem Verführer und dem Ästhetiker A vertreten sind, die einzelnen Varianten der ästhetischen Existenz. Während Faust, Don Juan und Johannes die Inkarnation aktiver Menschen sind, obwohl bei Faust und Johannes auch die Reflexion entwickelt ist, neigt der Ästhetiker A zur Schwermut und in seinem Leben dominiert die Reflexion.

Die Koeppenschen Protagonisten besitzen die größte Verwandtschaft mit dem Ästhetiker A, der in der Tradition der deutschen Romantik steht (Olšovský 2005, S. 33). Er vereint Kunst mit der Wissenschaft und Philosophie. Nun gehören zum Kern der in den Texten Koeppens artikulierten modernekritischen Überlegungen des Erzählers und der Figuren Erwägungen

⁵⁰⁰ Nach Richner steht im Mittelpunkt des Romans *Der Tod in Rom* die Frage nach Gott. (Richner 1982, S. 107)

⁵⁰¹ Vgl. Richner 1982, S. 125.

⁵⁰² Theunissen, Michael: *Melancholie und Acedia: Motive zur zweitbesten Fahrt in der Moderne*; in: Heidbrink 1997, S. 29.

über das durch den Modernisierungsprozess verwissenschaftlichte Weltbild, wobei die Affinität der Koeppenschen Protagonisten zur Kunst nicht zuletzt wie Zivilisationskritik klingt. Johannes von Süde, Keetenheuve, Siegfried Pfaffrath und Philipp haben mit dem Ästhetiker A auch gemeinsam, dass sie künstlerisch produktiv sind.⁵⁰³ Das Interesse an der Kunst wird sowohl in den Erzähltexten Koeppens wie auch in den Texten Kierkegaards mit einem Hang zur philosophischen Reflexion verknüpft. Der Entwurf der ästhetischen Seinsweise in den Texten Koeppens ist so angelegt, dass er unter den Gesichtspunkt der Überlegungen gestellt wird, die nicht nur auf die Sphäre des Ästhetischen beschränkt bleiben, sondern sich desgleichen auf die gesellschaftlichen Problemstellungen und die ethischen Fragen der menschlichen Existenz beziehen. Deshalb wäre es eine unzulässige Vereinfachung, wenn man die Koeppenschen Protagonisten restlos als literarisierte Kierkegaardschen Repräsentanten der ästhetischen Existenzweise bewerten würde. Sie sind vielmehr an der Schwelle zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen situiert, so dass sie zwei konträre Momente in sich verbinden.

Keetenheuve ist als Politiker auf der Suche nach absolut sittlichem Handeln, weshalb er die Korruption der Nachkriegspolitiker als etwas mit seinem Ethos Inkompatibles betrachtet. Aus diesem Grunde bekennt er zeitweise Sympathien zu dem christlich-konservativen Abgeordneten Korodin, auch wenn dieser sein politischer Gegner und Verfechter des traditionellen Menschen- und Weltbildes ist. In *Das Treibhaus* befinden sich Abschnitte, die davon zeugen, dass Keetenheuves Denken durch Bruchstücke des christlichen Ethos gekennzeichnet ist. Dies wird insbesondere in der Darstellung seiner Auseinandersetzung mit der Frage der existentiellen Schuld des Einzelnen erkennbar. Keetenheuves im Laufe seiner Gedankengänge wiederholt auftauchende Gewissensbisse lassen erkennen, dass er sein individuelles Schicksal stets als Bestandteil der historischen Metaerzählung betrachtet und die moralischen Prinzipien der christlichen Weltanschauung im Auge behält.⁵⁰⁴

Keetenheuve klappte den Deckel der Waschelegenheit hoch, Wasser floß in das Becken, er konnte sich waschen, konnte die Reinigung des Pontius Pilatus vornehmen, wieder einmal, wieder einmal aufs neue, gewiß, er war ganz unschuldig, ganz unschuldig am Lauf der Welt, aber gerade, weil er unschuldig war, stand vor ihm die uralte Frage, was ist Unschuld, was Wahrheit, o alter Statthalter des Augustus. Er sah sich im Spiegel. (T 32)

Anhand der Wörter „unschuldig“ und „Schuld“ wird eine Haltung offengelegt, deren Grundeigenschaft der Versuch ist, die individuelle Existenz auf ein ethisches Ideal zu

⁵⁰³ Der Ästhetiker A schreibt kritische Rezensionen und fragmentarische lyrische Reflexionen, in denen sich Melancholie und ekstatische Freude, Schmerz und leidenschaftliche Wildheit mischen.

⁵⁰⁴ Von einem betont modernen Zug ist nun, dass das „christliche“ Bewusstsein der Koeppenschen Protagonisten ironisch gebrochen ist.

beziehen. Ähnlich inspiziert der Ästhetiker A Kierkegaards den Übergang von dem ästhetischen zu dem ethischen Stadium (Olšovský 2005, S. 34).⁵⁰⁵

Was den Ästhetiker A ferner mit den Koeppenschen Protagonisten verbindet, ist seine Melancholie. Diese verursacht, dass er keine Kraft zum Handeln hat. Er stellt einen unglücklichen Menschen mit deprimierender Imagination dar, dem das Leben oft als „leer“ und „sinnlos“ erscheint.⁵⁰⁶ In dieser Hinsicht ähnelt seine Situation der Situation des Menschen, der mit dem Absurden konfrontiert wird (mit dem Ästhetiker A hat sich bekanntlich der Theoretiker des Absurden, Albert Camus befasst).⁵⁰⁷ Er zweifelt ständig an all seinen möglichen Selbstverwirklichungen, die in seiner Selbstreflexion auftauchen, und wird sich selbst allmählich ein Rätsel.

Korrespondierende „philosophische“ Merkmale weist die in *Das Treibhaus* festgehaltene Selbstreflexion Keetenheuves auf, die in Form von erlebten Reden und dem Bewusstseinsstrom zur Darstellung gebracht wird. Sie bringt die typisch moderne Erfahrung des Identitätsverlustes durch Reflexionszuwachs nahe und nicht zuletzt akzentuiert sie, dass die Identität aus Diskursen und Diskursfragmenten gemacht wird. Keetenheuves Rückblenden erbringen den Nachweis dafür, dass seine Handlungshemmung Produkt seines reflexiven Gemüts ist. Sie erlauben die Herstellung eines interpretativen Bezugs zu dem Kierkegaardschen Diskurs über das reflexive Wesen des Ästhetikers A.

Die Integration des Kierkegaardschen Diskurses über den Ästhetiker A schafft in den Texten Koeppens die Ebene der Erzählung über die Freiheitsstrebungen der Protagonisten. Der Ästhetiker A lehnt alle Bindungen ab, durch die seine Freiheit eingeschränkt werden könnte. Freiheit ist auch den Koeppenschen Protagonisten lebenswichtig. Aus dem ästhetisch geprägten Charakter ihrer Freiheitsauffassung lässt sich schließen, dass es sich hier ähnlich wie bei dem Ästhetiker A nicht um eine Freiheit handelt, die in der ewigen Gültigkeit der Persönlichkeit fundiert ist, sondern um die Freiheit im Sinne der Kierkegaardschen „Unmittelbarkeit“ (vgl. Kierkegaard 1975, S. 748). Der Ästhetiker A bietet seine ganze Kraft auf, die Wirklichkeit intensiver zu erleben. Er zieht die Intensität dem Extensiven vor, weil er in dem Extensiven die Langeweile entdeckt hat. Der Erzähler in den Koeppenschen Texten lässt in verwandter Absicht die Hauptfiguren als Repräsentanten einer monomanischen

⁵⁰⁵ Dies unterscheidet ihn von Don Juan und Johannes. Der erstere ist ein Genie der Sinnlichkeit und Frauenliebhaber, der letztere ein Mann der Tat und eigenwilliger Mädchenverführer. Beide ergeben sich dem Genuss und wechseln häufig die Partnerinnen. Johannes ist im Unterschied zu Don Juan nicht nur sinnlich, sondern auch geistig. Das Geistige ist ihm aber nur eine Möglichkeit, durch Reflexion das Leben zu genießen.

⁵⁰⁶ Es handelt sich zusehends um die Präfiguration des Absurden.

⁵⁰⁷ Siehe dazu Thurnherr, Urs: Konsequentes Schreiben. Albert Camus' „Mythos von Sisyphe“ im Lichte der „Diapsalmata“ aus Sören Kierkegaards „Entweder-Oder“, in: Blasberg, Deiters 2004, S. 255-273.

Perspektive erscheinen. Die Monomanie der Koeppenschen Protagonisten stimmt mit der Tendenz des Ästhetikers A überein, seine Existenz dem Erleben der Intensität zu unterordnen. Sie wird in dem Bild der Entfremdung gegenüber dem bürgerlichen Alltag wiedergegeben. Der Roman *Eine unglückliche Liebe* schildert das Unbehagen des Protagonisten an der bürgerlichen Existenzweise, das von dem Gefühl dominiert wird, dass der Alltag in der bürgerlichen Gesellschaft das ekstatische Erleben ausschließt und die Phantasie verkümmern lässt.

In dem Diskurs Kierkegaards erscheint ein philosophisches Sprechen über die bürgerliche Existenzweise. Kierkegaard gelangt dabei zu einigen ähnlichen Einschätzungen der bürgerlichen Existenz wie die Koeppenschen Protagonisten. Im Unterschied zu dem antibürgerlichen Diskurs Koeppens macht er jedoch einen breiteren Spielraum des Sprechens über das Verhältnis des Individuums zu der bürgerlichen Existenzweise dingfest, indem er die Ansicht vertritt, dass es durchaus erforderlich ist, sich von der bürgerlichen Weltsicht mittels der Phantasie, der auch ironische Momente innewohnen, abzuheben,⁵⁰⁸ dies allerdings nur als erste Bedingung der völligen Selbstwerdung beurteilt. Seine These, dass der Ästhetiker, um die Intensität im Erleben zu erreichen, von der objektiven Wirklichkeit Abstand nehmen und an sie mit eigenem Willen herantreten muss, klingt beinahe identisch mit den Darstellungen der Subjektivierung der Koeppenschen Protagonisten, deren zentrales Moment in der Negation der Wirklichkeit des bürgerlichen Alltags besteht. Aus der Perspektive des ethischen Diskurses Kierkegaards entpuppt sich das Schöne, durch das der Ästhetiker die ihn nicht befriedigende alltägliche Realität negiert, dennoch als etwas Gebrechliches, was nicht zum endgültigen Fundament der wahren Persönlichkeit werden kann.

Die Persönlichkeit ist unmittelbar bestimmt nicht geistig, sondern physisch. Hier haben wir eine Lebensanschauung, die lehrt, dass Gesundheit das köstlichste Gut sei, das, worum alles sich dreht. Einen poetischeren Ausdruck erhält dieselbe Anschauung, wenn es heißt: Schönheit ist das Höchste. Schönheit ist nun ein überaus gebrechliches Gut, und daher sieht man diese Lebensanschauung nur selten durchgeführt. (Kierkegaard 1975, S. 723)

Die Sehnsucht, ausschließlich für die Schönheit zu leben, kann man bei Friedrich feststellen, dessen Liebe zu Sibylle flagrant ästhetisch motiviert ist, indem sie primär auf dem Sehen basiert. Dasselbe gilt für Friedrichs Reiseinteresse.⁵⁰⁹ Hier drückt sich seine ästhetische Einstellung darin aus, dass sein Sehnsuchtsland Italien – „die berühmte Landschaft der großen

⁵⁰⁸ Kierkegaard ist der Autor der folgenden Aussage: „Ironie als ein beherrschtes Moment [...], die Wirklichkeit zu verwirklichen.“ Damit wird die Notwendigkeit zum Ausdruck gebracht, sich über die objektive Wirklichkeit hinwegzusetzen, wenn man die eigene Wirklichkeit verwirklichen will. (Ophälders, Markus: *Romantische Ironie: Essay über Solger*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, S. 115)

⁵⁰⁹ Richner interpretiert das Motiv des Reisens bei Koeppen als Ausdruck einer Unruhe, die für das ästhetische Stadium typisch ist. (Richner 1982, S. 128)

Maler“ (UL 144) – ist. Er will nach Italien mit Sibylle, der Frau, die er als ästhetisch unübertrefflich ansieht, reisen. Als Sibylle Ania als ihre Stellvertreterin mit ihm nach Italien schickt, lässt er es zwar nicht unversucht, sich erotisch umzuorientieren, doch hat ihn die Schönheit Sibylles schon dermaßen verzaubert, dass er schließlich außerstande ist, seine Sehnsucht auf Ania zu verlagern. Die ausschließliche Orientierung am Ästhetischen äußert sich darin, dass Friedrich den etwaigen Verzicht auf seine Liebe zu Sibylle nicht als einen Akt festen Willens ansieht, sondern als Feigheit degradiert.

Liebte er Ania? Es war wollüstig, nicht allein zu sein, aber war es nicht feige und mindernd? (UL 146)

Der Stolz auf die Einzigartigkeit seiner Liebe ist nach Kierkegaard kennzeichnend für den ästhetischen Menschen.

Wer ästhetisch lebt, ist der zufällige Mensch, er glaubt der vollkommene Mensch dadurch zu sein, dass er der einzige Mensch ist; wer ethisch lebt, arbeitet darauf hin, der allgemeine Mensch zu werden. Wenn etwa ein Mensch ästhetisch verliebt ist, so spielt das Zufällige eine ungeheure Rolle, und es ist ihm von Wichtigkeit, dass noch niemand so geliebt hat, mit den Nuancen, wie er; wenn derjenige, der ethisch lebt, heiratet, so realisiert er das Allgemeine. (Kierkegaard 1975, S. 822)

Zahlreiche Passagen von *Eine unglückliche Liebe* zeigen Friedrich als einen melancholischen Hedonisten, dem nichts als seine Einsamkeit, ästhetisch-erotische Phantasie und seine sinnliche Wahrnehmung lieber ist. In der Liebe zu Sibylle verselbständigt sich Friedrichs Neigung, die mannigfaltigen Phänomene der sinnlich erfahrbaren Welt in einem einzigartigen Glücksgefühl zu verschwistern: „Er schmeckte etwas, das er nicht bestimmen konnte, es streifte seine Lippen, er atmete einen flüchtigen Duft ein, ein Aroma von Mandel und Seewind, und es war das Glück.“ (UL 197)

Nach Kierkegaard ist es für die ästhetische Anschauung typisch, dass sie die Persönlichkeit im Verhältnis zur Umwelt betrachtet. Friedrich erlebt sich ausschließlich im Verhältnis zu Sibylle, auch wenn diese abwesend ist. Aus der Liebe zu ihr erwächst in seinem Gemüt eine symptomatische Stimmung, unter deren Wirkung er seine Existenz als einen Wechsel von Glück, Qual und Apathie erlebt. Es ist eine Stimmung, die als „lyrisch“ bezeichnet werden kann. Friedrich erscheint als ein „lyrischer“ Ästhetiker. Emil Staiger definiert in *Grundbegriffe der Poetik* den Lyriker folgendermaßen: „Der Lyriker lauscht immer wieder in die einmal angetönte Stimmung hinein, er erzeugt sie aufs neue [...]“ (Staiger 1963, S. 24) Die Stimmung ist nach ihm: „[...] ein Moment, ein einziger Aufklang, dem die Ernüchterung folgt oder wieder ein neuer Klang.“ (Staiger 1963, S. 24) Tatsächlich enthält Friedrichs Erlebnis der Liebe diese Attribute des Lyrischen, die auch die Form des Romans beeinflussen. Die Wiederholung der Motive, die Darstellung der immer wiederkehrenden Momente der Entgrenzung und der darauf folgenden Ernüchterung, der äußerst präzise beschriebene

Prozess des Erinnerns – all das sind Darstellungstechniken, mit denen die lyrische Stimmung des Protagonisten festgehalten ist.

Man kann bei Friedrich öfters ein Aufgehen in der Stimmung beobachten, das mit Hilfe von verschiedenen literarischen Stilmitteln nahegebracht wird. Unter ihnen dominiert die Tiermetaphorik, die den Verlust der Vernunft des Menschen, dessen Leidenschaftlichkeit übermäßig gesteigert ist, veranschaulicht.

Da war es also da, das Herz hielt wieder jemand in der Hand, mal preßte es zu, mal ließ er ihm die Luft zum Leben, verenden sollte es nicht, ein Vögelchen in einem Bauer, zum Singen bestellt. Die Brust zog sich ihm zusammen, und er mußte sich bemühen nicht zu zittern. (UL 22)

Andernorts wird beschrieben, wie Friedrich in seiner Imagination der Anwesenheit Sibylles der Zeit Stillstand⁵¹⁰ gebietet: „Er sah sie lang auf dem Boden der Gondel liegen, und er war über sie gebeugt und nahm ihren Atem in seinen und wünschte der Fahrt kein Ende.“ (UL 185) Wenn er sich dagegen seiner realen Entfernung von Sibylle bewusst wird, beginnt die mechanische Zeit Oberhand über sein Gemüt zu gewinnen: „Es war eine ausgesprochen unangenehme Uhr, böseartig wie die Kontrolluhr im Tor der Lampenfabrik. Sie fraß die Minuten knackend und mit Gier.“ (UL 111)

Kierkegaard schreibt über die Aufhebung in der Stimmung in *Entweder-Oder* (Kierkegaard 1988, S. 791). Hier liest man, dass ein stimmungsorientierter Mensch nur im Moment existiert, weshalb er sich der Kontinuität seiner Persönlichkeit nicht bewusst werden kann. Daraus folgt, dass die Identität des Ästhetikers schwach ist. Eine solche Einschätzung scheint in *Eine unglückliche Liebe* eingegangen zu sein, wo die Liebe mal als Dämonie, mal als hinreißende Leidenschaft dargestellt wird, die Friedrich mitunter des Bewusstseins seines Selbst beraubt. Eine metaphorische, stark lyrisierende Umschreibung der fesselnden Gewalt der Liebe ist in der Anfangsszene des Romans zu finden, in der Friedrich in der am See liegenden Fremdenstadt ankommt und den Tanz der Lichter über der Wasseroberfläche verfolgt. Sie zeigt, dass die Gewalt der Liebe mit der des Wassers verglichen werden kann: „Wenn eine Welle glucksend über eine andere stieg, war es, als wäre ein Mensch in diesen Strudel geworfen und würde nun gezogen von dem Sog, daß Blasen aufstiegen, bis er im Morastbett der winterschlafenden Amphibien vom Tang gefesselt endete.“ (UL 10)

In einer anderen Szene verliert Friedrich den Bezug zu seinem Selbst, als er sich vorstellt, dass er bald in die Nähe Sibylles gerät. Es stellt sich bei ihm unter dem Einfluss dieser Vorstellung eine unbeherrschbare Angst ein, die eine seine Liebe stets begleitende Stimmung darstellt: „Nichts war vorauszusehen, und der Schrecken, der Sibylle ihm gewesen und der

⁵¹⁰ Die Sehnsucht nach der Zeitlosigkeit zeigt klar, dass Friedrichs Liebe romantisch ist. (Luhmann, Niklas: *Láska jako vášně: Paradigm Lost*, Prostor 2001, S. 145)

vielleicht nur schlafen gegangen war, konnte ihn, Wand an Wand mit ihr ruhend, wieder ganz umfassen.“ (UL 9) Hierin wird deutlich, dass die Angst eine ähnliche Wirkung wie das Wasser hat: sie umfängt Friedrich und löscht dadurch momentan das Bewusstsein seines Selbst aus.

Das der leidenschaftlichen Liebe innewohnende Moment des Selbstverlustes kommt auch in den Passagen zum Ausdruck, wo sich Friedrich in seinen Gedanken in Sibylle verwandelt und die Welt mit ihren Augen zu sehen beginnt. Wir haben mit der Figur Friedrichs einen Mann vor Augen, für den es kein Problem darstellt, sich die Perspektive seines Liebesobjektes anzueignen und sich selbst als autonome Persönlichkeit auszulöschen. Wenn ein Japaner, mit dem er ins Gespräch kommt, mutmaßt, dass er „eine Schattenexistenz nach seinem Tode führt“ (UL 158), drückt er mit anderen Worten den Gedanken Kierkegaards aus, der dem Ästhetiker gilt.

Nun ruhest Du in der Verzweiflung, nichts beschäftigt Dich, Du gehst keiner Sache aus dem Wege, „und wenn man Ziegel vom Dache risse, ich ginge doch nicht aus dem Wege.“ Du bist wie ein Sterbender. Du stirbst täglich, nicht in dem tiefen ernsten Sinne, in dem man dieses Wort sonst nimmt, sondern das Leben hat seine Realität verloren und „Du berechnest Deine Lebenszeit immer von einem Kündigungstag zum andern,“ [...] (Kierkegaard 1975, S. 750)

Die Beschreibungen der sehnächtigen Abhängigkeit Friedrichs von Sibylle weisen nicht ohne Zufall eine Affinität zu dem Kierkegaardschen Sprechen über die Abhängigkeit von etwas auf, was außerhalb des Wirkungsbereichs des Individuums liegt. Indem Friedrich auf das Belieben Sibylles angewiesen bleibt, kann seine Sehnsucht nicht in Erfüllung gehen. Dass sich Friedrich in seinen Imaginationen seine eigene Existenz mitunter zu einer Wüste verwandelt, ist ganz offenbar die Folge des Verlustes des lebendigen Verhältnisses zum Leben in der Allgemeinheit. Friedrich selbst kommt sich wie ein Dürstender in dieser Wüste vor, was den Verfallscharakter seiner Existenz suggeriert. Die Wüste-Metapher für diesen seelischen Zustand offenbart die Verzweiflung Friedrichs als eine des vergeblich Begehrenden. Sie versinnbildlicht die Ausweglosigkeit der Situation eines Menschen, der an unerfüllbaren Wünschen hängen bleibt. Inhaltlich kommt sie offensichtlich aus dem Bereich des Kierkegaardschen Diskurses über die Verzweiflung.

Er war noch immer verdurstend und in einer Wüste und hingegeben mit dem Blick einer ewigen Fata Morgana weit hinten am Horizont. (UL 148)

Man kann nun die „Fata Morgana“ am Horizont, die Friedrich vorschwebt, mit dem unerreichbaren Objekt seines Wunsches identifizieren. Dieses Motiv hängt wohl mit der Kierkegaardschen Redeweise über das Wunschdenken zusammen, das nach Kierkegaard für die ästhetische Existenzweise bezeichnend ist. Kierkegaard spricht darüber, dass Wünsche „in

dem ganz und gar Zufälligen“ (Kierkegaard 1975, S. 772) liegen, weshalb sie nicht beachtet werden sollten. Eine Analogie dieser Anschauung und ein Moment der ironischen Distanz Friedrichs zu den Gehalten seiner Psyche ist im Rahmen des Liebesdiskurses in *Eine unglückliche Liebe* die Einsicht, nur seine Wünsche zu denken, in denen es „keine Wahrheit“ gibt (vgl. UL 146).

Koeppen gestaltet in *Eine unglückliche Liebe* ein Bild der Verzweiflung, die aus der Perspektive der Philosophie Kierkegaards deshalb nicht „tief“ und „wahr“ ist und damit keinen Beitrag zu dem Übergang des Protagonisten ins ethische Stadium leisten kann, weil Friedrich über etwas Einzelnes verzweifelt.⁵¹¹ In seiner Verzweiflung sind die Vermutungen vorhanden, dass sein Unglück in der Welt und nicht in seinem Streben nach Genuss liegt. Es gehen auf ihn somit die Merkmale des Kierkegaardschen Ästhetikers über. Kierkegaard sieht in einer solchen hedonistischen Haltung die Gefahr, dass der Ästhetiker schließlich der Welt entsagt. Koeppen gelingt es, mit Friedrich den Typus eines schwermütigen Helden zu entwerfen, dessen Verzicht auf die menschliche Gemeinschaft eine Ohnmacht gegenüber dem Schicksal verdeutlicht, die in einen Hader mit Gott mündet, was praktisch der Entsagung der Welt gleichkommt.

Dann wanderte Friedrich durch die tausend Straßen der großen Stadt, den Tag über und in die Nacht hinein, wanderte blind in dem Szenenbild, das alle, die mit ihm waren in der Gleichheit der Zeit und des Ortes, wirklich sahen, und hielt Gericht. Er klagte gegen Gott! (UL 142)

Der Eindruck der totalen Verzweiflung hat wohl damit zu tun, dass Friedrich sich nicht nur mit der Welt, sondern auch mit Gott entzweit. Das gibt einen versteckten Hinweis darauf, dass Koeppen einen eigenen Diskurs über die Verzweiflung produziert, der die Verzweiflung abgrenzend rechtfertigt, indem sich darin das unglückliche Ich das Recht anmaßt, durch Anklage selbst die Autorität Gottes zu untergraben.

Mit der Darstellung von Friedrichs Aufenthalt auf einer Ostseeinsel wird eine romantisch gefärbte Motivvariante des Einsiedlers zur Geltung gebracht.⁵¹² Von Welt und Liebe enttäuscht, verweilt Friedrich temporär ganz allein auf einem Klostergut und sucht nur noch die Gemeinschaft der Tiere. Einsiedlerische Motive sind auch in der Darstellung von Friedrichs früherem Leben feststellbar. Friedrich ist als eine Figur des Müßiggängers

⁵¹¹ Mit der Verzweiflung steht es bei Kierkegaard so, dass derjenige, der die Verzweiflung absichtlich will, schon über die Verzweiflung hinaus ist und sich selbst in seiner ewigen Gültigkeit gewählt hat. (Kierkegaard, Sören: *Entweder-Oder*, dtv Klassik, München 1988, S. 770)

⁵¹² Der szenische Rahmen der „Einsiedelei“ Friedrichs ist die Umgebung einer Insel, worin sich eine motivische Verwandtschaft mit dem Inseldasein zeigt. Friedrich trägt die Züge eines Eremiten, indem er Tiere füttert. In seiner Einsamkeit kreisen seine Gedanken jedoch nicht um die Frömmigkeit, sondern um seine unglückliche Liebe. So bringt das Eremiten-Motiv keine religiöse Komponente zur Geltung. (zu dem Eremiten-Motiv siehe Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur [ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte]*, Kröner, Stuttgart 2008, S. 128-149)

konzipiert, der sich keine Position in der sozialen Welt erwerben kann. Er geht zwar einem geregelten Beruf nach, doch handelt es sich um eine Nachtarbeit in einer Fabrik, für die er sich deshalb entscheidet, weil er sich davon die Möglichkeit verspricht, sich nicht auf den Vorgang der Arbeit konzentrieren zu müssen. In einer Passage wird davon berichtet, dass er am Tag bis zum Mittag schläft. Er interessiert sich wenig für Politik und das Tagesgeschehen und pflegt Kontakt nur zu einem einzigen Freund. Der Erzähler führt anhand der Darstellungen der Zustände der Langeweile, der seelischen Verarmung und der Gefühle der Leere aus, dass dem Leben Friedrichs an Sinn und Zielbewusstsein fehlt – dass er sein Philologiestudium abbricht, scheint ein Beleg dafür zu sein. Die oben genannten psychischen Zustände sind jene seelische Konstellationen, die in der Philosophie Kierkegaards der Ethiker Wilhelm dem Ästhetiker A vorwirft.

Nach Wilhelm fehlt dem Ästhetiker A an wirklicher Lebensfreude. Er sei sowohl theoretisch als auch praktisch mit der Welt fertig. Alles betrachtet er als nichtig. Obwohl er aber mit der Weltlichkeit abgerechnet hat, kann er auf sie nicht endgültig verzichten. Auch in *Eine unglückliche Liebe* wird das Verhältnis von Weltabgewandtheit und Verbundenheit mit der Welt thematisiert. Friedrichs erste Begegnung mit Sibylle hat eine existentielle Bedeutung, was sich darin zeigt, dass Friedrich sie als eine Belebung erfährt und sich der Misere seiner bisherigen Existenz bewusst wird: „[...] ich wußte: ich bin verliebt, ich liebe sie! Aber das Zimmer! Dieses häßliche möblierte Hinterhofzimmer im Zelt der ausgebleichten, schwindsüchtigen Wanzentapete. Die Armut und die Dürftigkeit.“ (UL 32) Kierkegaard zeichnet in *Entweder/Oder* eine entsprechende Lage auf.

Du lässt alles an Dir vorüberziehen, es macht keinen Eindruck, jetzt aber kommt da plötzlich etwas, was Dich packt, eine Idee, eine Situation, das Lächeln eines jungen Mädchens, und jetzt bist Du „dabei“; denn wie Du bei gewissen Gelegenheiten nicht „dabei“ bist, so bist Du zu anderen Zeiten dabei und in jeder Weise zu Diensten. (Kierkegaard 1975, S. 750)

Friedrichs Bewusstwerdung der Trostlosigkeit seiner weltabgewandten Existenz markiert den Beginn der Sehnsucht nach einer ästhetischeren und genussvolleren Lebensführung, die illustriert, wie sehr der innerlich entleerte Protagonist auf der anderen Seite nach einem Erleben begehrt, das den Bezug zu der Welt nicht aus den Augen verliert. Auf der Ebene des Geschehens wird so sinnfällig gemacht, dass der Mangel an Lebenskonzepten die Entstehung eines maßlosen Begehrens nicht ausschließt. Friedrich will, seitdem er Sibylle kennt, reich, schön und tapfer wie ein Prinz sein und will die Möglichkeit haben, Sibylle alle Wünsche zu erfüllen. Dieser Wunsch nach einer Art Allmächtigkeit ist wiederum eine Analogie zu dem Denken des Ästhetikers A, von dem der Ethiker Wilhelm urteilt, dass er nichts begehrt, weil

das einzige, was ihm als begehrenswert erscheint, die „Wünschelrute“ sei, die „ihm alles geben könnte.“ (Kierkegaard 1988, S. 759)

Wesentliches Merkmal von Friedrichs Sehnsucht nach der Allmächtigkeit ist auch sein Streben nach einer die Grenzen der menschlichen Erkenntnismöglichkeiten überschreitenden Einsicht in das Sein, deren eine Form der Wunsch ist, in die Wege des Gehirns Sibylles mit Hilfe des „magischen Taucheranzugs“ (UL 56) und „der Teufelslist“ (UL 56) einzudringen und Sibylles Denken zu ergründen. Damit offenbaren sich in Friedrichs Erleben magische Momente, die mit dem christlichen Ethos Kierkegaards⁵¹³ inkommensurabel sind.

In dem Roman werden im Zusammenhang mit der Liebe verschiedene Erlebensmodi exponiert, die einen Bezug zu dem ästhetischen Bewusstsein Friedrichs haben und ein Beleg dafür sind, dass der Hauptagent seines Liebesempfindens die Phantasie ist. Kierkegaard schreibt in seinen Texten über die Menschen, deren Selbst phantastisch lebt. Es lebt dann nach ihm im Zustand der phantastischen Unendlichkeit oder der phantastischen Isolation. Diese beiden Seelenzustände werden von Koeppen dargestellt. Als am Anfang des Romans Friedrichs Beobachtung der Schiffe auf dem Meer geschildert wird, kann man deduzieren, dass in diesem Bild eine heraklitische Sehnsucht nach der Einswerdung mit dem Makrokosmos literarisch gestaltet wird. Die Erzählinstanz liefert zu dem Bild der Betrachtung des Meeres implizite Hinweise auf den Seelenzustand des Protagonisten, in dem dieser über sich und außer sich ist. Es handelt sich um den Seelenzustand der phantastischen Unendlichkeit, in dem sich Friedrichs Bewusstsein für weite Horizonte öffnet. Wenn er in Sibylle verliebt ist, verliert für ihn das Meer die Verlockung, weil nun der Durchgang des Unendlichen durch das Endliche in der Gestalt Sibylles sich vollzieht. In der Schönheit Sibylles scheint Friedrich das Unendliche in endlicher Form präsent zu sein. Für die Berechtigung dieser Hypothese spricht das folgende Zitat, in dem das Himmlische beschworen wird.

Es war vollkommen. Ein Antlitz ohne jeden Makel. Ihre Augen waren offen und weit, ihr Blick ruhig und fest. Er fühlte ihr Leben. Er hielt es in seinen Armen umschlossen. Er konnte sie hoch heben in das Licht. Es dauerte den kleinsten Teil einer Sekunde, und es war das Überirdische, das ihn heiß durchströmte. (UL 197)

Durch die Beobachtung der Schönheit Sibylles kann Friedrich zu der Unmittelbarkeit des Seins wiedergelangen, was in der sozialen Welt nicht möglich ist. Seine Liebe bekommt so einen ironischen Zug.

⁵¹³ Kierkegaard lehnt sowohl Mystik als auch den zur Spekulation neigenden menschlichen Geist ab.

Das ironische Moment kündigt sich darin an, dass Friedrich in der Liebe zu Sibylle die feinste Sensibilität entfaltet. Er vergeistigt das Natürliche, indem er im Medium der Phantasie den Körper Sibylles zum Ort der Offenbarung des Überirdischen verwandelt, und naturalisiert das Geistige, indem er die Unendlichkeit in der Schönheit des sterblichen Körpers erspählt. Die Folge dieser vollkommenen Beziehung zwischen dem Natürlichen und dem Geistigen ist jedoch die Vernichtung des Sinnes für die Realität der alltäglichen Welt, die infolge ihrer Dualität eine solche Vermittlung nicht ermöglicht. Das hat Friedrichs Rückzug aus der sozialen Wirklichkeit zur Folge, der in seine soziale Isolation mündet. Als Zeichen des Verlustes der sozialen Wirklichkeit können Friedrichs Phantasmen der Welt unendlicher Dimensionen gelesen werden, in denen er sich mit seiner absoluten Vereinzelung konfrontiert sieht. Die poetische Verarbeitung des Gefühls der Isolation befindet sich gleich am Anfang des Romans, wo die Ankunft Friedrichs in der Fremdenstadt geschildert wird: „Der Chauffeur hatte das Tempo gesteigert, der Wagen schleuderte auf den feuchten Spritzern des Asphalts, grenzenlos schien die Stadt sich zu dehnen, und Friedrich fürchtete mit einemmal, in diesem Hotel weit von allem entfernt zu werden.“ (UL 10)

Wird in *Eine unglückliche Liebe* die Existenz eines Müßiggängers geschildert, so wird mit Johannes von Süde in *Die Mauer schwankt* die Figur eines Mannes eingeführt, dem um die Verwirklichung von Idealen der Pflicht und Ordnung zu tun ist. Damit wird sichtbar, dass die Figur von Johannes von Süde merklicher als Friedrich in dem ethischen Diskurs Kierkegaards verankert ist. Der in dem Roman dargestellten Existenzweise des Baumeisters können die Motive dieser Figur abgewonnen werden, den Lebenssinn im täglichen Verrichten der Arbeit für eine ostpreußische Kleinstadt, die den Schauplatz des Romans bildet, zu finden. Die Erzählinstanz legt durch die Bloßlegung der inneren Perspektive der Hauptfigur Signale nahe, dass der Baumeister sich auf diese Art und Weise von dem Unmittelbaren und Ästhetischen in seinem Erleben lösen und seine Persönlichkeit in Bezug zu dem Allgemeinen setzen will. Nun ist er jedoch nicht als eine Figur entworfen, die sich selbst als Bestandteil dieses Allgemeinen wahrnimmt (vgl. Kierkegaard 1975, S. 822). Er steht so gesehen nur in einem äußerlichen Verhältnis zu der Pflicht, weshalb seine Pflichterfüllung allmählich zu einer bloßen Alltagsroutine wird. Im Innern zweifelt er oft an dem Sinn der Pflicht und sehnt sich nach einem Leben, in dem der subjektiven Phantasie, den Sinnen, Affekten und Trieben des Individuums größerer Wirkungsbereich geboten ist.

Er war dann ein Maler, er war dann losgelöst von allem, was ihn von jeher und als sicher geltend umgab [...] (M 100-101)

Der Text besitzt Botschaften, die nicht dem ethischen Diskurs Kierkegaards entsprechen. Sie lassen sich z. B. aus denjenigen Szenen rekonstruieren, in denen der Baumeister die umliegenden Wälder und Ortschaften besucht, um ihre malerisch anmutende Schönheit zu bewundern. Er ist mit dem besonderen Blick des Künstlers ausgestattet, der ihn für „die eigentümlichen Reize des Landes“ (M 127) aufnahmefähig macht.

Bei einer seiner Spazierfahrten lernt er ein Bauernmädchen kennen, das ihn an Orloga, seine erste platonische Liebe, erinnert, und sucht dann die Nähe dieses Mädchens wiederholt auf. Wie Friedrich ist ihm Liebe ein ästhetisches Gefühl, in dem Schwermut von rauschhaften Momenten nicht zu trennen ist. Seine Verbundenheit mit dem Ästhetischen zeigt sich auch darin, dass er seine der Pflicht eingeweihte Existenz als freudlos bewertet und im Geheimen den Tod wünscht: „Warum aber sollte man den längsten Weg zu diesem doch immer bereiten und schnell herbeiführenden Ende gehen? Der Freuden wegen, die das Leben zu bieten hatte? Der Baumeister hätte, wenn er ihrer gedachte, weinen mögen.“ (M 184)

Nach Kierkegaard kann die Pflicht die echte Bedeutung nur dann gewinnen, wenn sie einen tieferen Zusammenhang zu der Persönlichkeit des sie erfüllenden Menschen hat. Im umgekehrten Fall erscheint das ethische Stadium als langweilig und es sei kompliziert, das Ethische gegen das Ästhetische zu verteidigen (Kierkegaard 1975, S. 820). Dem entspricht, dass, wer seine Pflicht verinnerlicht hat, sich nicht jeden Moment ängstigt, sie nicht erfüllt zu haben. Wer dagegen große Unsicherheit in Bezug auf die Authentizität seiner Pflichterfüllung fühlt, der mag sich zwar darum bemühen, das Ethische zu realisieren, es gleicht trotzdem dem Abstrakten und liegt nahe dem Ästhetischen.

Dergestalt zeigt das Ethische sich als Gesetz. Sobald das Ethische befehlend ist, hat es bereits etwas vom Ästhetischen in sich. (Kierkegaard 1975, S. 821)

Das Unauthentische an der ästhetischen Existenzweise der Baumeisters belegt die Darstellung seiner Pflichtauffassung, die verdeutlicht, dass er das Ethische als ein äußeres Gebot begreift. So kennzeichnet seine Pflichtauffassung eine gegenständliche, die Elemente der Handlung aufnehmende Vision der Pflicht: „Johannes von Süde aber sah, von einem Pult durch die Glastür in den Saal der Zeichner und über sie hinweg blickend, sah, in der Weise einer Vision, die Pflicht über allem sich erheben.“ (M 276) Die ängstliche Pflichterfüllung des Baumeisters ist Reaktion auf die Einsicht, dass die Werte, die ihm durch seine dem bürgerlichen Ethos des 19. Jahrhunderts entsprechende Erziehung beigebracht worden sind, den Zeitgeist – der Roman spielt vor dem historischen Hintergrund des Ersten Weltkriegs – nicht mehr bestimmen. Es fehlt ihm jedoch die Wagnis, „über die alten Standpunkte zu spotten.“ (M 210) So verharret er, das ethische Erbe seiner Vorfahren befolgend, in der alltäglichen Arbeit an

dem Allgemeinen, die ihn jedoch nicht tatsächlich erfüllt: „Er lebte, er gestand es sich, glücklos in den Tag hinein.“ (M 184)

Wo die Sinnfrage ins Spiel kommt, dort zeigt die Figur des Baumeisters wiederum eine größere Nähe zu dem Ethischen. Als eine Spiegelung der diskursiven Position Kierkegaards in dem Roman lässt sich die Überzeugung des Baumeisters ansehen, dass jeder Mensch ein Werk hat und dieses Werk seine Lebensaufgabe ist: „Wenn irgendwo überhaupt, dann konnte doch nur im Schaffen, in der großen, und, wie man dann glaubt, in der in sich selber sich rechtfertigenden Arbeit das Leben sich erfüllen.“ (M 184) Die Schilderungen der alltäglichen Existenzweise des Baumeisters, die sich zwischen der Arbeit und der Familie abspielt, lassen sich als literarische Überführung des ethischen Diskurses Kierkegaards betrachten. Eine wesentliche Differenz gegenüber der Kierkegaardschen Auffassung des ethischen Stadiums besteht jedoch darin, dass der Baumeister bemüht ist, ästhetische Beweggründe mit ethischen Überlegungen zusammenzubringen, indem er sich von dem Schönen die geistige Erneuerung des Bürgertums verspricht. So hebt Koeppen in *Die Mauer schwankt* die Opposition des Ästhetischen und des Ethischen auf, wodurch das Sprechen über das Ästhetische und das Ethische in dem Roman eine Eigenständigkeit erreicht.

Damit wird in dem Roman die Ethik Kierkegaards relativiert. Einen wesentlichen Bruch erleidet sie in dem Moment, wo der Baumeister in seinen Überlegungen all seinen Berufsaktivitäten den Sinn abstreitet und das einzig Erfüllende in der romantischen Liebe erblickt: „Die Liebe, einmal war sie ihm möglich gewesen, und er hatte die Geliebte verloren. Einmal war er außer sich und über sich gewesen; und dann hatte er sich mit dem Alltag beschieden.“ (M 185) Hierin konkretisiert sich, dass die diskursive Praxis des Romans der ethischen Diskursivität Kierkegaards nicht entspricht. Dass der Baumeister für die wahre Lebenserfüllung das Ekstatische hält, gibt deutlich zu verstehen, dass er eine Figur verkörpert, mit der der ethische Diskurs Kierkegaards, dessen zentrales Moment die Idee der Persönlichkeit in ihrer ewigen Gültigkeit bildet, unterlaufen wird. Der Koeppensche Gegendiskurs scheint andeuten zu wollen, dass der Mensch letzten Endes frei ist zu entscheiden, ob er sich ästhetisch oder ethisch bestimmt und dass das Leben nur dann wertvoll sein kann, wenn ihm ästhetische Momente innewohnen.

Man könnte diesen Koeppenschen Existentialismus einen „ästhetischen“ nennen und ihn unter Bezugnahme auf die deutsche Romantik als eine Reaktion auf die Welt deuten, „welche das Subjekt“ verloren hat (vgl. Ophälders 2004, S. 117). In *Die Mauer schwankt* verkörpert diese Welt die philisterhafte Kleinstadt mit ihren konventionalisierten Lebensformen und einem durchaus pragmatischen Denkmodus, die mitunter in einer ironischen Verfremdung

geschildert werden. Dem Baumeister Johannes von Süde ist dabei die Verzweiflung der Notwendigkeit zu diagnostizieren. Er wird mit der Trivialität und dem Determinismus der Spießbürgerlichkeit konfrontiert, der nach Kierkegaard „wesentlich Möglichkeit fehlt“ (Kierkegaard 2007, S. 65). Nach Kierkegaard lebt der Spießbürger ohne Phantasie, die den Menschen höher als „bis zu dem Dunstkreis des Wahrscheinlichen“ (Kierkegaard 2007, S. 65) schwingen würde.⁵¹⁴ In diesem Sinne liefert auch Koeppen Einsichten in die Beschränktheit des Horizonts der Bürger und in die Banalität der bürgerlichen Existenz. Innerhalb der narrativen Struktur des Romans fungiert das Versetzen des Baumeisters in die ostpreußische Provinz als Moment der Bewusstwerdung seiner Entfremdung gegenüber der sozialen Schicht der Kleinbürger und deren durchaus pragmatischen Lebensweise, die alles Große und Überdurchschnittliche ausschließt.

Er hatte arbeiten wollen, arbeiten wollen bis zur Besinnungslosigkeit und im Ehrgeiz, die großen Bauten der Zeit zu errichten. Was ihn hier erwarten konnte, war das kleine Geschäft des Amtes: der Bau einer Scheune auf einer staatlichen Domäne, die Ausbesserung eines Pfarrhauses, ein neues Dach für eine Försterei und allenfalls der Neubau einer ländlichen Schule, das stille, ruhmlose Tagewerk der Millionen. (M 89)

Anhand der Figurencharakterisierungen am Leitfaden ihrer erzählerischen Vermittlungen lässt sich die Figur Adolfs in *Der Tod in Rom* als eine Figur betrachten, die in sich Momente einer Suche nach seinem Mitmenschen und nach Gott vereint. Es geht um eine Figur, die in zahlreichen Aspekten den Antipoden des Protagonisten Siegfried Pfaffrath verkörpert. Während Adolf an Gott glaubt und sich bemüht, sein Leben des Geistlichen in Eintracht mit den ethischen Geboten des Christentums zu gestalten, beherrscht Siegfried eine Glaubens- und Menschenskepsis. Diese veranlasst ihn dazu, dass er in Adolf einen innerlich unfreien Menschen erahnt, der durch seine Priestereexistenz nur eine Möglichkeit der Anhängerschaft sucht, um vor der Freiheit zu fliehen. Der Existentialismus Siegfrieds entspricht in der Frage der Existenz Gottes der Auffassung Sartres, der es für irrelevant hielt, sich mit der Idee Gottes zu beschäftigen. Nach Sartre gibt Gott dem Menschen keine Zeichen und das, was man in der Regel als Zeichen Gottes interpretiert, ist nur etwas Kontingentes (siehe dazu Sartre 2004, S. 20-21). Auch die Figur Siegfrieds steht unter dem Gesetz der Glaubensskepsis. Koeppen moniert hiermit den Sartreschen Atheismus und stellt ihn vorwiegend in den Gedankengängen Siegfrieds dar. So lehnt es Siegfried ab, nach Gotteszeichen zu suchen und zufälliges Geschehen als Gotteslenkung zu deuten. Seine Aussagen unterminieren die Position Adolfs.

⁵¹⁴ Kierkegaard unterscheidet vier Arten des Selbstverlustes. Die erste stellt die philisterhafte Lebensform, die zweite die romantische Lebenseinstellung, die dritte das Massenwesen des modernen Menschen und die vierte das spekulative Denken dar. All diese Selbstentfremdungsprozesse werden in den Texten Koeppens vorgestellt. (siehe dazu Thurnher, Röd, Schmidinger 2009, S. 31-43)

Eine Fliege war im Rest des Weines im Zahnputzglas ertrunken. Sie war in einem großen Rausch ertrunken, in einem Meer der Besäufnis; und was war für uns die Luft, was bedeutete uns Wasser, Erde und Himmel! Hatte Gott die Fliege geleitet? (TR 81)

Siegfried hat auch deswegen ein kritisches Verhältnis zur Religion, weil er darin die Beeinträchtigung der Lebensfreude sieht.

Er befasst sich nicht mit der Idee des Lebens nach dem Tode, sondern will sich ausschließlich den vergänglichen Freuden des Daseins zuwenden, was er direkt in einer Rede formuliert: „[...] der Himmel mochte, die Flieger berichten es, in der Höhe besehen schwarz sein und nur ein dünner abweisender Schleier vor dem eisigen Nichts, das unsere törichte Erde umgibt – ich freute mich meiner Träume, denn ich war frei zu träumen, ich durfte träumen, ich hatte es mir erlaubt. Ich hätte Adolf gern in den Tiber geworfen, ich wollte ihn zur Freude taufen [...]“ (TR 121-122). Wenn man die zitierte Passage betrachtet, stellt man fest, dass darin die Denkfigur des Nichts eingesetzt wird und zwar so, dass sie zu einem atmosphärischen Phänomen verwandelt wird. Auf der metaphorischen Ebene enthält das atmosphärische Nichts jedoch die Attribute des philosophischen Nichts, indem es als „eisig“ beschrieben wird, womit offensichtlich auf das Nichtvorhandensein einer göttlichen Substanz und das daraus erwachsende Gefühl der Kälte⁵¹⁵ angespielt wird.

Nun ist diese moderne Gottlosigkeit nicht ohne Konsequenzen für das Weltbild Siegfrieds. Dass er in die Kirchen aus rein ästhetischen Gründen geht, weil die Kirchenatmosphäre seine Sinne anspricht, ist ein Indikator der Verdiesseitigung seines Lebensgefühls. Siegfried atmet in den Kirchen Roms die Düfte des Weihrauchs und lauscht dem Gemurmel der Priester, ohne sich, wie in dem Text berichtet wird, für den Inhalt der Gebete zu interessieren. Er fühlt sich in den Kirchen wie ein Fremder, womit er sich der Identifikation mit der christlichen Gotteslehre entzieht. Den Roman durchziehen die Schilderungen der Spaziergänge Siegfrieds durch Rom, während derer er sich seinen Wahrnehmungen überlässt und als ästhetisch entzückter Beobachter mit den Bruchstücken des christlichen Mythos spielt. Er akzeptiert, dass die Welt ständig im Prozess des Wandels ist, und bejaht die Vergänglichkeit der Weltphänomene. Sein ästhetischer Seinsmodus wird für ihn mitunter zu dem absoluten Horizont. Dem gesteigerten Interesse an der sinnlich wahrnehmbaren Welt verdankt sich Siegfrieds Verzicht auf die Orientierung am historischen Prozess.

Schön sind die Morgenfreuden. Ich ließ mir die Schuhe putzen; sie glänzten wie ein Widerschein der Sonne. Ich ließ mich rasieren; man streichelte meine Haut. Ich ging durch die Passage; der Auftritt meiner Füße auf den

⁵¹⁵ Das Adjektiv „eisig“ evoziert Kälte, die zu den zentralen Bildfeldern der literarischen Moderne gehört. Bei Koeppen eröffnet dieses Bildfeld einen Bedeutungsraum für die Wahrnehmung der Absenz Gottes. (zu dem Bildfeld der Kälte siehe Vietta 1992, S. 180)

Steinboden hallte lustig im Raum. Ich kaufte die Zeitung; sie roch frisch nach der Druckerei und bewertete Geist und Güter der Welt nach den neuesten Kursen. (TR 95)

Die Technik der Reihung von grammatisch und inhaltlich identischen Sätzen erweist sich als ein geeignetes Instrument, mit dessen Hilfe die Indifferenz der ästhetischen Existenzhaltung erschlossen werden kann. Die Konzentration des Erzählinstanz auf die Sinneseindrücke des Protagonisten verweist auf Siegfrieds Verzicht auf das existentielle Involviertsein in die historische Lebenspraxis. Die Welt erschließt sich Siegfried nicht wie Keetenheuve in einem existentiellen Akt des Selbstentwurfs in dem historisch-gesellschaftlichen Kontext, sondern in einem ziellosen Sichfallenlassen an die sinnlich wahrnehmbare Welt, dessen Chiffre eine Art negative Mystik der Existenz ist. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Siegfried eine negative Mystik auch in Bezug auf das Göttliche eigen ist: „[...] ich weihte meine Kerze dem unbekannten Heiligen, so wie die Römer dem unbekannten Gott einen Tempel bauten, denn viel wahrscheinlicher, als daß ein Gott unbekannt geblieben, ist es, daß wir einen Heiligen nicht erkannt haben.“ (TR 92) Die Perspektive der negativen Mystik wird jedoch in der Zulassung der Möglichkeit, das „wir“ (verstehe die Menschen) den Heiligen nicht erkannt haben. Damit scheint eine Kritik an der Gleichgültigkeit der modernen Menschen gegenüber des Transzendierens des beschränkten Horizonts der Alltäglichkeit geübt zu werden, die den Anspruch einer Re-Mythologisierung in sich birgt. Sie liest sich gegen die demythologisierenden Überlegungen Siegfrieds, die in anderen Zusammenhängen formuliert werden.

In dem Roman gibt es eine Szene, in der Siegfried die Möglichkeiten des Glaubens in der modernen Welt verneint. Sie setzt mit der Darstellung seines Aufenthaltes in einem Römer Hotelzimmer ein. Siegfried wäscht sich, stellt sich vor, wie das Wasser „aus den traurigen alten Bergen über die römische Wasserleitung zu ihm fließt“ (vgl. TR 88), geht barfuß über den Steinboden des Zimmers und liegt „nackt und bloß“ (TR 88) im Bett. Mit seiner Nacktheit wird die Nacktheit der Glühbirne parallelisiert. So im Bett liegend, registriert Siegfried keinen Ton in sich. Mit dieser Beschreibung seines Nichtstuns bezieht sich der Erzähler implizit auf den Seinsmodus der Gelassenheit.⁵¹⁶ Aufgrund der verschiedenen Romanstränge lässt sich deduzieren, dass Siegfried deshalb mit dem historischen Prozess

⁵¹⁶ In dem Roman erscheint zwar nirgends der Heideggersche Begriff der Gelassenheit, doch entstehen auf der Ebene der Darstellungen des „gelassenen“ Lebenswandels Siegfrieds analoge Weltbilder. Heidegger glaubte, dass selbst die Mystik, in deren Zentrum Gott stand, noch der Sprache des Willens verhaftet blieb, und bestimmte Gelassenheit als ein „Nicht-Wollen.“ (Han, Pyong-ch'ol (Byung-Chul Han): *Martin Heidegger: eine Einführung*, Fink, München 1999, S. 189) Ähnlich hat Siegfried an der Bekehrung Adolfs das Machtmoment auszusetzen. Während also Kierkegaard den Glauben an Gott als etwas Positives auffasst, ist dieser bei Heidegger und teilweise auch in *Der Tod in Rom* Ausdruck des Machtwillens des Menschen.

bricht, weil er in seiner Familie und bei seinen Verwandten nur Streben nach gesellschaftlicher Wirkung und Macht registriert, das im Zweiten Weltkrieg in die Kollaboration mit den Nazis ausgemündet hat.

Seine Gleichgültigkeit selbst gegenüber seiner Musik äußert sich darin, dass er es ruhig zulässt, dass die Fliegen das Notenpapier verschmutzt haben mögen. Er denkt an Augustinus und daran, dass er in die Wüste ging, um einen Quell zu entdecken. Es ist klar, dass es sich um eine Metapher der Gottessuche handelt. Nun stellt Siegfried in seinen Gedanken der Zeit, in der Augustinus in die Wüste ging, seine Gegenwart entgegen und kommt zu dem Schluss: „Es gibt kein Erquicken. Nichts vermag die dürstende Seele zu erquicken. Es ist kein Quell da. Augustinus ging in die Wüste. Aber der Quell war damals in der Wüste. Rom schläft. Ich höre den Lärm großer Schlachten.“ (TR 88-89) Der Romandiskurs präsentiert so als das Hauptproblem des zwanzigsten Jahrhunderts die fehlende göttliche Transzendenz. Die Gelassenheit Siegfrieds bedeutet nicht mehr die Gottergebenheit wie früher, sondern einen ethisch motivierten Verzicht auf Wirken und Wollen, das Siegfried als Ursache der Kriege erkannt zu haben glaubt.

Möglichkeiten der Religiosität in der modernen Welt sind auch eines der Hauptthemen in *Die Mauer schwankt*. Hier wird das Kreisen der Gedanken des Protagonisten um die Frage Gottes als eine Mischung aus ästhetischem Rausch und existenzieller Beklemmung dargelegt. Johannes von Süde verfolgt mit Beunruhigung den Säkularisierungsprozess seiner Zeit – der Roman spielt zur Zeit des Ersten Weltkrieges – und die aus dem Schwund der Religiosität resultierende Orientierungslosigkeit seiner Zeitgenossen. Er empfindet es als Verlust, dass er nicht mehr gottesgläubig ist. In seine Religionsbetrachtungen fließt jedoch auch eine Sehnsucht nach dem Wundersamen ein, die erkennen lässt, dass er der Religion auch wegen ihrer ästhetischen Aspekte nachtrauert.

Wie gerne wäre der Baumeister in die Kirche gegangen! Wie gerne Emilie! [...] Seit Generationen glaubten sie schon nicht mehr an das Wunder. Wußten sie dem Dasein einen besseren Sinn zu geben? Wie zwei traurige Hunde gingen sie weiter, und die Kirche blieb hinter ihnen. (M 211)

In einer Darstellung des Kirchenbesuches des Baumeisters ist die Tendenz des Erzählers auffallend, sich auf diejenigen Merkmale des kirchlichen Raumes und der Andacht zu konzentrieren, die einen Bezug zu der Phantasie und der Schwermut haben. Das Interieur der Kirche, wie ihn der Blick von Johannes erfasst, dominiert die Statue „der wundertätigen Jungfrau“ (M 211). Johannes registriert auch, dass die Frau, die vor dieser Statue „auf den eisigen Fliesen“ (M 211) kniet, weint.

Eine ausgesprochene Fixiertheit des Protagonisten auf die ethische Botschaft der christlichen Religion findet man dagegen in *Das Treibhaus*. Sie manifestiert sich in Keetenheuves Gedankengängen als Sündenbewusstsein. Nachdem Keetenheuves Frau Elke stirbt und er sich an ihre gemeinsame Existenz erinnert, vergegenwärtigt er sich die Momente, die nach ihrer erotischen Annäherung kamen, als Momente der Trauer und des Gefühls, gesündigt zu haben.

Und dann erlebte Keetenheuve, was für ihn neu und (ihm nicht bestimmt) niederdrückend war, das Todtraurigsein nach vielen Vereinigungen, das Todsündegefühl der Frommen. (T 15)

Im ähnlichen Sinne kontextualisiert auch Kierkegaard das Verhältnis zwischen der Sünde und der Schwermut. Reflexionen über die Sündhaftigkeit werden in *Das Treibhaus* noch an der Stelle aufgenommen, wo Keetenheuve im Sinne Kierkegaards seine Traurigkeit als Sünde beurteilt.

Konzentriert man sich auf das Motiv der Verzweiflung in den Erzähltexten Koeppens, so kann man merkwürdige Parallelen zu dem Kierkegaardschen Diskurs feststellen. Kierkegaard setzte die Verzweiflung in Bezug zur Erinnerung und zum menschlichen Geist.

[...] in jedem wirklichen Augenblick der Verzweiflung trägt der Verzweifelte all das Vorhergegangene in der Möglichkeit als ein Gegenwärtiges. Das kommt daher, daß die Verzweiflung eine Bestimmung von Geist ist, sich zum Ewigen im Menschen verhält. (Kierkegaard 2005, S. 36)

Verzweiflung als Folge der unverwirklichten Möglichkeiten in der Vergangenheit, in deren Schatten stets die Gegenwart steht, kann man Johannes von Süde und Keetenheuve attestieren. Keetenheuve verzweifelt darüber, dass er im Zweiten Weltkrieg kein aktives politisches Engagement und in seiner Ehe kein wirkliches emotionales Engagement einging. Johannes von Südes Verzweiflung ergibt sich daraus, dass er seine Treue zu den ethischen Idealen des Bürgertums dem Kampf an der Seite der Revolutionäre gegen die totalitäre Ordnung bevorzugte, und zudem Orloga, der Anführerin der Revolutionäre, seine Liebeserklärung schuldig blieb.

Die Romane Koeppens können wegen der darin beinhalteten Motive der Verzweiflung in ihrer diskursiven Praxis also auf das Kierkegaardsche Sprechen über die Verzweiflung bezogen werden. Nach Kierkegaard ist Verzweiflung Selbstauszehrung. Es ist der Verzweiflung jedoch nicht möglich, in dieser Selbstauszehrung sich selbst zu verzehren. Deshalb wird sie potenziert. Die Unmöglichkeit, dass die Verzweiflung den Verzweifelten verzehrt, sieht Kierkegaard als etwas, was dem Verzweifelten keinen Trost spendet. Ganz im Gegenteil quält diese Unmöglichkeit ihn und vertieft die Krankheit seines Selbst. Der Verzweifelte verzweifelt nämlich gerade, weil er sich selbst nicht „verzehren kann, nicht von sich selber loskommen kann, nicht zu Nichts werden kann.“ (Kierkegaard 2005, S. 38) Daran

lässt sich ersehen, dass die Verzweiflung einen Erlebensmodus repräsentiert, in dem man nicht sich selbst sein will.

Diese Art der Verzweiflung wird auf der Aussageebene des Romans *Eine unglückliche Liebe* reflektiert. Friedrich befindet sich in einer Situation der Verzweiflung über sein Selbst, das nicht ein anderes Selbst geworden ist. Er verknüpft mit der Vorstellung der erfüllten Liebe zu Sibylle die Erhebung seines Selbst. Daran ist zu erkennen, inwiefern er sich selbst unerträglich ist und einen Wandel der Identität herbeiwünscht.

Nie habe ich ihn geküsst, aber in dieser Stunde der vermeintlichen tiefsten Erniedrigung hätte ich ein anderer werden können, ein anderer Mensch in Pracht und Herrlichkeit! Ja, wenn ich mich damals zu ihr gelegt hätte – ich wäre ein Seefahrer geworden oder ein Empörer, ein Held des Volkes, ein Fahnenführer sicher und ein Mittelpunkt, denn es ist mir, da ich es nicht geworden bin, so, als ob ich dadurch, dass ich zu ihr gegangen wäre, strahlend für alle Zeiten hätte werden müssen. (UL 37)

In der Tat steht Friedrichs Existenz von Anfang an unter dem Zeichen einer latenten Verzweiflung. Er erlebt sein Dasein als leer und wünscht, kurz bevor er Sibylle begegnet, die Nähe eines anderen Menschen als eine Erlösung herbei. In dem Moment, in dem er Sibylle zum ersten Mal begegnet, bricht die Verzweiflung nun reflektiert hervor.

Kierkegaard führt aus, dass in dem Augenblick, wo etwas eintritt, was den unreflektiert verzweifelten Menschen verzweifelt macht, offenbar wird, dass Verzweiflung schon eine Zeitlang in dem Menschen latent präsent war. Er urteilt ferner, dass die Formel aller Verzweiflung sei, sich selbst los sein zu wollen (Kierkegaard 2005, S. 40). Der Verzweifelte, so Kierkegaard, ist aus diesem Grunde todkrank (Kierkegaard 2005, S. 41). Die ästhetische Seinsweise ist also Verzweiflung, weil sie nicht völlige Selbstwerdung ermöglicht. Auch „das Schönste und Liebenswerteste [...], eine weibliche Jugendlichkeit“ (Kierkegaard 2005, S. 46) sei nach Kierkegaard Verzweiflung. Verzweiflung ist alles Seelisch-Leibliche, was sich nicht des Geistes bewusst ist.

Das Wissen um die grundsätzliche Differenz zwischen dem Seelisch-Leiblichen und dem Geistigen artikuliert auch Friedrich. In dem Roman werden Betrachtungen inszeniert, dass der Körper, wie schön er auch ist, durch den biologischen Prozess des Verfalls in seiner Lebensdauer determiniert ist. Friedrich neigt demnach dazu, Sibylles Wesen in seiner Phantasie zu vergeistigen. Daraus, dass er eine Synthese des Sinnlichen und des Geistigen anstrebt, ist ersichtlich, dass er das Geistige ästhetisch reflektiert und erlebt. Er stattet Sibylle mit „Verstand und Klugheit, Spaß und Güte und Mut“ (UL 127) aus, was darauf deuten, dass der Autor dem Charakter der Protagonistin Eigenschaften zugrunde legte, die im Sinne der

Geistesauffassung Kierkegaards mehr seelisch als geistig bestimmt sind.⁵¹⁷ In Friedrichs Vergeistigten Sibylles kann man eine Anspielung auf den Kierkegaardschen Ästhetiker Johannes vermuten, dessen Erleben der Liebe dem Friedrichs durchaus vergleichbar ist, indem er das Sinnliche und das Geistige zu vereinigen sucht.

Bei der Analyse des existentialistischen Diskurses in den Nachkriegsromanen Wolfgang Koeppens kann man einen Schritt weiter gehen, und auf die Handlungen der anderen Figuren unter dem Aspekt der Kierkegaardschen Philosophie fokussieren. Im Vordergrund der Handlung der Koeppenschen Nachkriegsromane steht das Agieren der Romanfiguren, die durchweg in Eintracht mit dem Diskurs Kierkegaards als Menschentypen konzipiert werden, die in der Verzweiflung der Endlichkeit leben (Kierkegaard 2005, S. 57). Kierkegaard definiert die überwiegende Mehrheit seiner Zeitgenossen folgendermaßen:

Ja, was man gerade die Weltlichkeit nennt, besteht aus lauter solchen Menschen, die, wie man so sagen kann, sich der Welt verschreiben. Sie gebrauchen ihre Gaben, sammeln Geld, treiben weltliche Geschäfte, berechnen klug und so weiter und so weiter, werden sogar vielleicht in der Historie genannt; aber sie selbst sind sie nicht, sie haben, geistig verstanden, kein Selbst, kein Selbst, um dessentwillen sie alles wagen könnten, kein Selbst vor Gott – wie selbstisch sie auch im übrigen sein mögen. (Kierkegaard 2005, S. 57)

Entsprechend sind die Nachkriegstexte Koeppens übersät mit Figuren, die nichts anderes außer der Weltlichkeit und ihren weltlichen Interessen und Zielen kennen. Sie treten vor allem in *Tauben im Gras* auf, nicht minder aber auch in *Das Treibhaus* und in *Der Tod in Rom*.

In *Tauben im Gras* fungieren innerhalb der diskursiven Gesamtstruktur die Handlungen der meisten Figuren als Verbildlichung der Existenz in ihrer geistlosen Horizontalität. Die Figuren streben dem Alltag mit seinen vergänglichen Geschäften zu. Es ist ihnen ein Treiben nach dem Lebensgenuss gemeinsam, so wie die bürgerlichen Figuren in *Die Mauer schwankt* sich der Sicherheit der Stunde versichern wollen. Weder die philisterhaften Figuren in *Die Mauer schwankt*, noch die an die Formen der Massenexistenz verfallenen Figuren in *Tauben im Gras* leben unter der Bestimmung des Geistes. Für viele von ihnen gilt das, was Kierkegaard in *Krankheit zum Tode* über den Massenmenschen schreibt.

Indem er die Menge Menschen um sich sieht, mit allerhand weltlichen Angelegenheiten zu tun bekommt, klug wird, wie es in der Welt zugeht, vergißt ein solcher Mensch sich selbst, wie er, göttlich verstanden, heißt, wagt nicht, an sich selbst zu glauben, findet es zu gewagt, er selbst zu sein, findet es leichter und sicherer, wie die anderen zu sein, eine Nachäffung zu werden, eine Nummer zu werden, inmitten der Menge. (Kierkegaard 2007, S. 57)

So bemüht sich die versierte Gräfin Anne, die der Erzähler als „gewissenhaft, herzlos und unternehmungslustig“ (TG 57) charakterisiert, den abseits stehenden Philipp dazu zu überreden, dass er die Drehbücher zu den Filmen für das Massenpublikum zu schreiben

⁵¹⁷ Hier ist zu erwähnen, dass Kierkegaard Geist nicht mit Intelligenz, sondern mit dem Selbst identifiziert. (Kierkegaard 2007, S. 31)

anfängt. Sie verweist dabei auf die Popularität des Hauptdarstellers in diesen Filmen, Alexanders, und trägt Philipp die Erwartungen vor, die sich von ihm Alexanders Frau, Messalina, gemacht haben soll.

Was hier thematisiert wird, ist die Veräußerlichung des Lebens, die es unmöglich macht, dass sich das vereinzelte Dasein positiv erlebt. Tatsächlich beginnt sich Philipp wegen seiner „Untauglichkeit“ Vorwürfe zu machen und an sich selbst zu zweifeln: „Mir fehlt der Sinn für die Wirklichkeit, ich bin eben kein ernster Mann [...]“ (TG 59) Aus diesem inneren Monolog lässt sich ersehen, dass Philipp nicht imstande ist, sich einen Zugang zu der Wirklichkeit der auf Vermassung und Konsum fußenden Gesellschaft zu verschaffen. Es bleibt ihm Ironie als Mittel der Distanznahme, durch die er sich wenigstens geistige Freiheit verschafft.⁵¹⁸

In dem Roman tritt die spezifisch existentialistische Dimension des Schauplatzes in den Vordergrund. Die bundesdeutsche Großstadt, so wie sie in dem Roman gezeichnet wird, wird als die „blinde“ Welt des Man (vgl. Byung Chul-Han 1999, S. 99) herausgestellt. Dies wird durch die Handlung so vermittelt, dass die meisten Figuren als Menschen dargestellt werden, die nicht imstande sind, als autonome Individuen zu handeln, sondern sich nach der Mehrheit richten. Koeppen gelingt es in *Tauben im Gras* an mehreren Stellen zu zeigen, wie das Individuum unter dem Einfluss der anderen und der sozialen Konventionen und Handlungs- sowie Erlebensmuster seine Fähigkeit zu autonomen Entscheidungen und Wertesetzungen verliert. Das zerstörerische Potential der Masse wird in der Szene deutlich gemacht, wo sich eine Menschenmasse zu einem Angriff auf ein Bräuhaus aufhetzen lässt. Die nivellierenden Folgen der Nachahmung werden nicht zuletzt im Zusammenhang mit dem Konservativwerden der Boheme thematisiert.

Was nach Lenin im Café blieb, war im Grunde konservativ, war konservative Pubertät, konservative Liebe zu Mimi, war konservativer Bürgerschreck [...] (TG 94-95)

⁵¹⁸ Hier erscheint die Kierkegaardsche Denkfigur der Freiheit in einer zeitgemäßen Qualität, indem sie im Zusammenhang mit der historischen Situation der Bundesrepublik nach dem Zweiten Weltkrieg ausgeführt wird. Philipps Entfremdung von der Gesellschaft der Nachkriegszeit lässt sich als Zurückweisung der Realität interpretieren, die diese Gesellschaft produziert. An dieser Stelle wird der Mehrwert der Literatur gegenüber der Philosophie deutlich, der darin besteht, dass Literatur ihre Welt nicht nach zeitlosen Konzepten entwirft, sondern auf die zeitgeschichtlichen Tatsachen reagiert und das Dasein des Individuums in der Wechselwirkung mit den historischen Umständen schildert. Vor dieser Folie kann die ästhetisch-ironische Haltung Philipps nicht in Anlehnung an Kierkegaard als bloßes Verharren im ästhetischen Stadium aufgefasst werden, sondern als eine auch ethisch motivierte Kritik an einer sozialen Wirklichkeit, die in gewisser Hinsicht weniger real als die ästhetische Kontemplation ist. Es ist Kritik an einer Gesellschaft, die auf jede höhere Kultur und damit auf das philosophische Führen der Existenz verzichtet hat. Mit Adorno gesagt gelangt Philipp zu der Einsicht, dass die ästhetische Kontemplation eine der zentralen Bedingungen „eines freien Verhältnisses zu sich und der Welt“ (Seel, Martin: *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, S. 12) ist. Das Bild der Gesellschaft, das in *Tauben im Gras* entsteht, zeigt die gesellschaftliche Praxis als ein Hindernis der Selbstbestimmung des Einzelnen.

Alles in allem entsteht in den Nachkriegstexten Wolfgang Koeppens ein Bild moderner Menschen, die auf verschiedenen Stufen des ästhetischen Stadiums existieren. Der Roman *Tauben im Gras* dokumentiert mit Hilfe der Inszenierungen der Lebensschicksale mehrerer Figuren den Zerfall der Werte und das desorientierte Dasein der Menschen im 20. Jahrhundert.

Besondere Beachtung in Hinblick auf die ästhetische Existenz der Menschen in der Moderne verdienen die in diesem Text beschriebenen Phänomene der Massenkultur, die eine Entsprechung der niederen Stufen des ästhetischen Stadiums ist. Die Schilderungen des Agierens der meisten Romanfiguren berichten darüber, wie die Deutschen in der Nachkriegszeit fast ausschließlich den einzigen Sinn ihres Daseins in der Akkumulation von körperlichen und sinnlichen Empfindungen erblicken. Sie haben darüber hinaus kein Verhältnis zur Transzendenz. Der Text des Romans behandelt die Infragestellung des religiösen Weltbildes durch den modernen Rationalismus: „Zertrümmerung. Einstein. Blick in Gottes Küche. Die Weisen von Göttingen. Das Atom photographiert: zehntausendmillionenfache Vergrößerung. Der Priester litt unter seiner Nüchternheit.“ (TG 15) Der Autor setzt die Bilder des wissenschaftlichen Weltbildes mit dem Ziel der Vermittlung des historisch-kulturellen Hintergrundes des modernen Atheismus ein. Die Diskursbruchstücke der modernen Wissenschaft fungieren als Kürzel der modernen Existenz.

In *Tauben im Gras* wird detailliert der Lebensweg des Schauspielers Alexander geschildert, der Ruhm und Bewunderung des Publikums genießt, trotzdem aber in gewissen Momenten sein Dasein als leer wahrnimmt und einen Überdruß bei sich registriert: „Er hatte es satt. Satt die Erzherzogrolle. Satt die blödsinnige Sprechwalze des Erzherzogs. Satt das geborgte Heldentum.“ (TG 159) Dass die Leute auf der Straße Alexander „mit seinem Schatten verwechseln“ (TG 159), wie man aus der erlebten Rede Alexanders erfährt, belegt, inwiefern er durch sein Engagement im Bereich der Kulturindustrie einen Selbstverlust erlitten hat und in den schauspielerischen Rollen für sein Selbst etwas ausgibt, was nicht sein wahres Selbst ist. Die innere Entleerung Alexanders wird in der Schilderung einer Party tangiert. Die Erzählinstanz berichtet, dass über Alexanders Gemüt Mattigkeit die Oberhand gewinnt, die nach Kierkegaard „die Begleiterin des Genusses“ (Kierkegaard 1988, S. 793) ist: „Er hatte sich unausgezogen auf ein Sofa geworfen; [...] in Alexander war keine Wollust. Er war nur müde.“ (TG 159) Alexander weiß um den illusorischen Charakter seines Ruhmes und gleichfalls um seine fehlende Courage im Zweiten Weltkrieg: „Was tat er im Krieg? Er spielte. Er war reklamiert. Was spielte er? Ritterkreuzheldenflieger.“ (TG 159) Die Erzählstrategie der Lebensbeichte Alexanders, in die sich die ironisch-kritische Perspektive

des Erzählers einschreibt, dient dazu, die Nichtigkeit des selbstvergessenen, zufälligen Daseins in der veräußerlichten Gesellschaft zu illustrieren: „Im Darsteller des Erzherzogs lebte kein Traum. [...] Er war wie ein ausgenommener Kapaun: Fett und hohl. Sein Gesicht trug den Ausdruck der Dummheit: es war abgeschminkt, es war leer.“ (TG 159-160)

Der Roman erzählt weiter über Alexanders Tochter Hillegonda. Diese wird innerhalb der Romanhandlung als ein vereinsamtes Kind situiert, für das seine Eltern, welche zu hohe Ansprüche auf das Befriedigen ihrer eigenen Begierden stellen, keine Zeit haben, so dass Hillegonda in fast totaler Absenz der elterlichen Liebe und Fürsorge aufwächst. In dem Text wird mehrmals die Teilnahmslosigkeit Alexanders und seiner alkoholabhängigen Frau Messalina gegenüber ihrer Tochter erfasst. Hillegonda wird der Obhut der Kinderfrau Emmi anvertraut, die im Unterschied zu der Mehrheit der anderen Figuren religiös ist. Die Negativdarstellung ihres Gottesglaubens spricht jedoch dafür, dass Koeppen mit dieser Figur eine Kritik der traditionellen Religiosität betreibt. Die von Emmi vertretene Auffassung des unbarmherzigen Gottes, dem es lediglich um die Einforderung des Gehorsams geht, widerspricht der Gottesauffassung Kierkegaards, der mit Gott Liebe verbindet. Emmis Gottesbegriff basiert auf einer Gottesfurcht, die die Freiheit des Menschen negiert und nur auf Erziehungsaspekte des Gottesglaubens Wert legt. In der Gottesauffassung Emmis verkörpert Gott eine strafende Instanz, die kein Mitleid mit den Menschen hat und ihnen keine Freude am Leben gönnt. Emmi ist sehr streng zu Hillegonda, weil sie davon überzeugt ist, dass sie für die Sünden ihrer Eltern büßen muss. Mit ihrer Strenge und Unerbittlichkeit verpflanzt sie ihre eigene Furcht vor Gott auch in Hillegonda: „Hillegonda preßte die Knie zusammen, Furcht vor Emmi, Furcht vor der Kirche, Furcht vor Gott bedrückte ihr kleines Herz.“ (TG 14)

Die Kinderfrau Emmi mit ihren puritanischen Standpunkten ist Inbegriff eines jahrhundertlang von der katholischen Kirche übermittelten Gottesglaubens, der in seiner Strenge und Rigidität von der kulturellen Entwicklung längst bestritten worden ist. An der Stelle, wo der Erzähler die durch den Krieg herbeigeführten Verheerungen thematisiert, wird deutlich, dass der Krieg nur das Werk der Vernichtung der Religion und der traditionellen Lebensauffassung vollbracht hat – allerdings nicht Auslöser dieser Vernichtung war.

Die alte Gegend starb. Der Markt starb. Der Platz, die Häuser, das Spital, die Kirche wurden im Krieg bombardiert, als sie schon lange gestorben waren. (TG 161)

In einem anderen Zusammenhang wird die Säkularisierung in der modernen Ratio begründet: „Der Priester litt unter seiner Nüchternheit.“ (TG 15) Die wenigen Gläubigen werden als unglückliche, von der Geschichte vernichteten Menschen dargestellt, die in der Kirche

Selbstgespräche führen, was eine Anspielung auf die Absenz Gottes ist: „[...] er war in ein endloses Gespräch verstrickt; er sprach zu sich: wer sonst hätte ihm zugehört?“ (TG 14)

In dem Roman *Tauben im Gras* wird die Situation der Menschen eingefangen, die – den religiösen Auswegen beraubt - Lebenserfüllung in sinnlichen Freuden und der Alltäglichkeit suchen. Nun wird angedeutet, dass dies nicht zuletzt ein Resultat der Veramerikanisierung der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft ist. Damit wird der Kierkegaardsche Diskurs in das spezifische geographische und historische Kolorit Nachkriegseuropas transponiert und anhand der Darstellungen des verweltlichenden Einflusses der amerikanischen Figuren auf die deutschen Figuren literarisch anverwandelt. Als eine exemplarisch amerikanische Figur agiert in dem Roman der schwarze Soldat Odysseus Cotton, der bei seinem Gang durch München immer der Musik zuhört, die aus seinem Koffer fließt und seine Sinne berauscht. Einen ähnlich abstumpfenden Einfluss übt diese Musik auch auf den Gepäckträger Joseph aus. Joseph entgeht unter ihren Auswirkungen und infolge des Lärms auf den Straßen der Sinn der menschlichen Existenz – jedoch nicht nur der Sinn der Existenz des Einzelnen, sondern auch der Sinn der Geschichte. Der Roman verarbeitet an der Figur Josephs die Auswirkungen der geschichtlichen Katastrophen des zwanzigsten Jahrhunderts auf das Dasein des kleinen Mannes. Die negativen Erfahrungen bewirken bei Joseph das Gefühl, dass er alt, müde, abgenutzt und ausgedient ist und nur noch auf den Tod zu warten hat.

Es gibt in *Tauben im Gras* jedoch auch Figuren, die aktiv auf die Zukunft ausgerichtet sind und mit denen dem entsprechend die Problematik der ethischen Existenz stärker thematisiert wird. Dies gilt – wenn man von Mr. Edwin absieht, dem in dem Kapitel 2.2.6 besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird - vor allem für den schwarzen Amerikaner Washington Price. Washington, der die Deutsche Carla liebt, entwickelt konstruktive Zukunftspläne, die auch größere Gemeinschaft einbeziehen. Er rechnet mit der Gründung einer Familie, will seinem Kind guter Vater und seiner Frau Carla ergebener Ehemann sein und plant daneben eine Gaststätte zu gründen, in der die Menschen aller Rassen willkommen sind.⁵¹⁹ Daran zeigt sich, dass ihm im Unterschied zu den meisten anderen Figuren darauf ankommt, die Welt zum Besseren zu verändern.⁵²⁰ Auch Carla, nachdem ihr Doktor Frahm - auf die Ethik der ärztlichen Profession bedacht - die Abtreibung ausredet, beginnt, an die gemeinsame Zukunft

⁵¹⁹ Im ethischen Stadium gewinnen in der Kierkegaardschen Philosophie die Hauptbedeutung Werte und Haltungen wie Ehe, Freundschaft, Pflicht und Verantwortungsgefühl. Die Koeppenschen Protagonisten erkennen weder die Ehe an, noch freunden sie sich mit anderen Menschen an. Nun hat die Ablehnung der Ehe z. B. in *Der Tod in Rom* eine betont zeithistorische Dimension. Siegfried Pfaffrath sieht in der Ehe die Potenzialität der Fortpflanzung, durch die das neue Menschenmaterial für die Kriege geliefert wird. Keetenheuve hält die Ehe für eine überkommene bürgerliche Lebensform.

⁵²⁰ Die Attribute des Ethikers trägt auch Doktor Frahm, der es aus moralischen Gründen ablehnt, an Carla eine Abtreibung vorzunehmen. Er hält dem „Eid des Hippokrates“ (TG 67) die Treue.

mit Washington zu glauben. Sie befreit sich von ihrem Begehren nach Luxus und sucht einen Weg zu der menschlichen Gemeinschaft. Washington und Carla gehören zu jenen Figuren in *Tauben im Gras*, denen es gelingt, die Verzweiflung zu überwinden. Bei Washington gewinnt der Glaube an den Menschen über die Verzweiflung. Er demaskiert die Verzweiflung als Ursache der kriegesischen Konflikte. Als Mittel der Bekämpfung der Verzweiflung wird nun ganz in Sinne Kierkegaards der Glaube gesehen.

Es ist immer die Verzweiflung, die prügeln will, aber sein Glaube überwand die Verzweiflung. (TG 173)

Kierkegaard unterscheidet mehrere Arten der Verzweiflung, von denen einige auch in den Koepfenschen Texten thematisiert werden. Das Leiden an der Verzweiflung der Möglichkeit ist ein Thema von *Das Treibhaus*. Er reflektiert sich phantastisch in der Möglichkeit, wodurch er sich selbst verliert.⁵²¹

Die Möglichkeit wird intensiver und intensiver, aber im Sinne der Möglichkeit, nicht im Sinne der Wirklichkeit; denn im Sinne der Wirklichkeit ist das Intensive, daß doch etwas von dem, was möglich ist, wirklich wird. Im Augenblick zeigt sich etwas als möglich, und so zeigt sich dann eine neue Möglichkeit; schließlich folgen diese Phantasmagorien so schnell aufeinander, daß es ist, als wäre alles möglich, und es ist gerade der letzte Augenblick, in dem das Individuum ganz und gar selbst eine Lufterscheinung geworden ist. (Kierkegaard 2007, S. 59)

Gleichzeitig ist seine Verzweiflung aber auch die der Notwendigkeit, weil er an den Verhältnissen in Nachkriegswestdeutschland nichts ändern kann. Diese Notwendigkeit verkörpert dabei die gesellschaftlich-politische Restauration in der Bundesrepublik der 1950er Jahre, die den Eindruck erweckt, dass sie nur eine Wiederholung der Vorkriegsverhältnisse ist. Das Bewusstsein der fehlenden Alternativen zu den bundesdeutschen Verhältnissen lässt Keetenheuve verzweifeln.

Friedrich verzweifelt aus Liebe und es ist im Grunde genommen die Verzweiflung über sein Selbst, dass er ohne Sibylles Zuneigung als „leer“ (vgl. UL 174) wahrnimmt. Philipp und Emilia leben in der „erotischen Verzweiflung“ (TG 229), die eine Form der empirischen Unmittelbarkeit darstellt. In dem Roman zeigt sich, dass Philipp und Emilia, was ihre Naturen betrifft, zwar ganz unterschiedlich sind, dass sie jedoch die „Bande des Eros“ (TG 223) zusammenhalten, wie frustrierend ihr Zusammenleben auch ist.

Es war eine Fesselung, Liebesfesselung, Bande des Eros, aber der Lebenslauf führte in die Abhängigkeit von der schlechten Verwaltung eines in Trümmer gesunkenen Vermögens, und das war eine andere Fesselung, eine ungewollte, die sich drückend auf das Empfinden der Liebe legte. (TG 223)

Es handelt sich alles in allem um einen Liebesdiskurs, dem Bruchstücke der existentialistischen Redeweise über den Verlust der Freiheit zu entnehmen sind. Aus diesem

⁵²¹ Vgl. Richner 1982, S. 125.

Grunde ist er im Kontext der Koeppenschen Reflexion der Philosophie Kierkegaards zu unterbringen.

2.2.5 Grenzsituationen / Einsamkeit, Kommunikation

1. Vorbemerkung

Das Ziel des folgenden Kapitels ist es, die Romane Wolfgang Koeppens und sein Erzählfragment *Jugend* unter der Perspektive der Philosophie Karl Jaspers` zu betrachten. Karl Jaspers gehört zu denjenigen Existenzphilosophen, deren Einfluss auf Wolfgang Koeppen von der Sekundärliteratur angenommen wird (Quack 1997, S. 8). Inwiefern man in Bezug auf Koeppen auf die Lektüre der Jaspersschen Texte schließen kann, bleibt meines Erachtens offen, weil ich bislang weder in den literarischen noch in den essayistischen Texten Wolfgang Koeppens direkte intertextuelle Verweise auf die Jasperssche Philosophie gefunden habe. Wenn man jedoch die Zeit betrachtet, in der die Romane Wolfgang Koeppens erschienen, stellt man fest, dass sowohl Koeppens Frühwerk wie auch seine Nachkriegsromane in eine Zeitperiode fallen, in der das Ausmaß des Einflusses Karl Jaspers` auf den Zeitgeist relativ groß war. Man kann also von einer Intertextualität im weiteren Sinne des Wortes ausgehen und die Annahme Josef Quacks durchaus bestätigen.

Ich biete im Folgenden eine Analyse der Erzähltexte Koeppens an, die sich auf diejenigen ihrer Aspekte konzentriert, in denen sich Bezüge zu der Philosophie Karl Jaspers` herausarbeiten lassen. Die Nähe zu Karl Jaspers lässt sich vor allem über thematische Ähnlichkeiten ermitteln. Sie kommt dort zum Vorschein, wo in den Koeppenschen Texten das „existentialphilosophische Inventar“ (vgl. Harth, Roloff 1986, S. 231) auftaucht.

2. Eigentliche Analyse

Wolfgang Koeppens Romane in Bezug zu der „Philosophie des Scheiterns“ Karl Jaspers` zu setzen, erweist sich als eine Gelegenheit, denjenigen ihrer Aspekte Rechnung zu tragen, die um ihr geschichtliches Moment zentriert sind und Situationen beschreiben, die Merkmale der von Jaspers beschriebenen Grenzsituationen aufweisen.⁵²² Es gibt in der Philosophie Jaspers` mehrere Grenzsituationen, von denen der größte Stellenwert der geschichtlichen

⁵²² Jaspers` Hauptwerk *Philosophie* erschien im Jahre 1932, also zwei Jahre vor dem Erscheinen des Romans *Die Mauer schwankt*. Schon in *Philosophie* wird zwischen Existenz als bloßes Dasein und Existenz als Selbstsein unterschieden, was in den späten 1940er Jahren eine neue Aktualität gewinnt. Ebenfalls werden darin die Kategorien der Grenzsituationen, der Freiheit, der Kommunikation und der Geschichtlichkeit behandelt. (siehe dazu Koberstein 1996, S. 51)

Bestimmtheit der menschlichen Existenz zukommt. Weitere Grenzsituationen sind die des Leidens, des Kampfes, des Zufalls, der Schuld, der Krankheit und der Sterblichkeitserfahrung, der Fragwürdigkeit des Daseins und die Grenzsituation des Todes. Ein anderes Thema in der Jasperschen Existenzphilosophie, das in den Romanen Koeppens eine literarische Analogie hat, ist das der existenziellen Kommunikation.

In den Koeppenschen Romanen werden Situationen dargestellt, die gewisse Attribute der Grenzsituationen der geschichtlichen Bestimmtheit, des Leidens, der Schuld, des Kampfes, des Zufalls und des Todes haben. In *Die Mauer schwankt* und in *Das Treibhaus* werden im Rahmen der Romanhandlung die Grenzsituationen des Leidens, des Kampfes und des Schuldbewusstseins aufgearbeitet. Auch in *Jugend* sind protagonistische Reflexionen über die Schuld integriert worden. Die Grenzsituation des Zufalls findet eine literarische Darstellung in *Tauben im Gras*, wo sie den Zerfall des Sinns in der Spätmoderne verdeutlicht. Schon der Titel des Romans evoziert die Zufälligkeit der menschlichen Existenz. Die Grenzsituation des Zufalls nimmt eine Zentralstellung aber auch in *Eine unglückliche Liebe* ein – hier will es sozusagen der Zufall, dass der Protagonist Sibylle begegnet und sich in sie für immer verliebt. Tod wird als Grenzsituation in *Das Treibhaus* und in *Jugend* dargestellt. In den Koeppenschen Texten werden ferner kommunikative Situationen abgebildet, in denen auf das Ziel einer existenziellen Offenheit hingearbeitet wird und die ein Unbehagen der Koeppenschen Protagonisten an der üblichen Kommunikation zum Ausdruck bringen. Damit scheinen sie ansatzweise der Jasperschen existenziellen Kommunikation zu entsprechen.

Das primäre Anliegen dieses Kapitels ist es festzustellen, ob die Darstellung der Situation der geschichtlichen Bestimmtheit der menschlichen Existenz und der Situationen des Kampfes, des Todes, des Zufalls und der Schuld in den Texten Koeppens mit der Jasperschen Auffassung der Grenzsituation korrespondiert, d. h. ob diese Situationen von den Koeppenschen Protagonisten als Ausdruck einer Grenze erfahren werden. Es gilt aufzuklären, wie die Koeppenschen Protagonisten auf das Erlebnis der Grenzsituation reagieren. Zu fragen ist, ob ihre Reaktionen den Wert einer tieferen Auseinandersetzung mit der Existenz haben, wie Jaspers es fordert, oder ob sie eine Flucht vor der Existenz sind. Anschließend geht es darum, die Kommunikation der Koeppenschen Protagonisten vor dem Hintergrund der Jasperschen Konzeption der existenziellen Kommunikation zu analysieren. Bei Jaspers sind die Grenzsituationen und ihre Bewältigung an die Bedingungen der Kommunikation mit den anderen und der Welt gekoppelt. Er widmet die Aufmerksamkeit der Leidenschaft zur Nacht, die in seiner Philosophie für die Suche nach der Wahrheit im Sinne des Strebens nach der Antwort auf das „eigentliche Geheimnis“ der Existenz steht und eine

Variante der existenziellen Kommunikation darstellt. Existenzielle Kommunikation verwirklicht die Existenzerhellung, die Existieren unter den Bedingungen der Wahrheit ist (Weidmann 2004, S. 31). Eine Darstellung der Kommunikation, die unter den Bedingungen der Nacht zustande kommt, findet man in Koeppens Erzählfragment *Jugend*. Auch hier scheint das Verhältnis des Protagonisten zur Nacht eine Art der Kommunikation, die Verwirklichung von Wahrheit ist, zu repräsentieren. Aus der existentiellen Kommunikation erwächst in der Philosophie der Existenz Karl Jaspers' das Postulat der Offenheit. Eine Tendenz zur Offenheit gegenüber den Anderen kann man Friedrich in *Eine unglückliche Liebe* und dem Jugend-Protagonisten attestieren – bei Friedrich handelt es sich um eine Offenheit gegenüber der von ihm geliebten Frau, bei dem Protagonisten von *Jugend* dann um eine Offenheit gegenüber den Außenseitern des Gesellschaftssystems.

Bevor auf die Grenzsituationen und die Kommunikation in den Texten Koeppens näher eingegangen wird, muss die Jasperssche Auffassung der Grenzsituation und der existenziellen Kommunikation erläutert werden. Der Begriff der Grenzsituation, der zu den Grundbegriffen der Jasperschen Existenzphilosophie gehört, bezieht sich auf die Möglichkeiten der menschlichen Existenz. Hier ist zu betonen, dass Jaspers zwischen dem Dasein und der Existenz unterscheidet, wobei die Existenz eine Art Überbau darstellt, zu dem der Einzelne erst durch die Grenzsituation gelangt. Die Grenzsituation ist also die Grenze zwischen dem Dasein und der Existenz. Der Mensch kann leben, ohne zu existieren. Dies geschieht in dem Fall, dass er sich in einer Welt der Selbstverständlichkeiten eingebürgert hat und das Unerwartete nicht zulässt. Unter solchen Umständen ist er für die Grenzsituationen nicht offen. Oder es kann auch sein, dass er die Grenzsituationen nicht so bewältigt, wie er sie bewältigen sollte, damit er die Existenz gewinnt – d. h. dass er aus der Grenzsituation nicht die Konsequenzen für den Aufschwung aus dem Dasein zur Existenz zieht.

Um mit einer Situation zu Rande zu kommen oder Kapital aus ihr zu schlagen, muss man bestimmte Dinge tun. Das wiederum verlangt spezifische Kompetenzen, Urteilskraft, *know-how*, Entschlossenheit (im vorheideggerschen Sinne), die über bloße Erkenntnisleistungen hinausgehen – Situationsbewältigungskompetenzen. (Hügli, Kaegi, Wiehl 2004, S. 120)

Die Existenz, die nach der Bewältigung der Grenzsituation erfolgt, ist als das eigentliche Selbstsein zu begreifen. Es gibt Haltungen den Grenzsituationen gegenüber, die abzulehnen sind, weil sie uneigentlich sind und den Aufschwung zur Existenz verhindern. Die Grenzsituation, die der Existenz vorausgeht, ist nicht durch das objektive Wissen zu erfassen. Sie beruht auf dem Scheitern aller rationalen Problemlösungsverfahren, derer sich der Mensch in dem Dasein bedient, um der Abgründigkeit der Existenz auszuweichen. In der Grenzsituation wird der Mensch erschüttert und beginnt, die Selbstverständlichkeiten des

Daseins in Frage zu stellen. Da die Möglichkeit zur Verwirklichung der Existenz sich in den Grenzsituationen, also in den Momenten, wo alles bislang Selbstverständliche radikal hinterfragt wird, bietet, wird die Existenzphilosophie Jaspers' als „Philosophie des Scheiterns“ bezeichnet. Die Selbstwerdung hängt nach Jaspers von dem Scheitern ab.

Die Selbstverwirklichung kann jedoch nicht in vollkommener Einsamkeit gelingen, die das Scheitern begleitet hat. Aus diesem Grunde sollte nach der Grenzsituation die sog. existenzielle Kommunikation mit den Mitmenschen erfolgen. Ein Zentralmoment der existenziellen Kommunikation ist die Bereitschaft zu gegenseitiger Offenheit – einer Offenheit, die auf alle Tarnungsstrategien verzichtet. Die Tarnungsstrategien werden von Jaspers als Taktiken des Daseinskampfes verurteilt, den die Individuen gegeneinander führen. Existenzielle Kommunikation ist eine Kommunikation, die jenseits des Egoismus des Einzelnen liegt und dem Daseinskampf absagt. Sie geht von Liebe, nicht von eigennützligen Interessen aus. Wer wahrlich existieren will, muss den Weg von der Einsamkeit des Ich zu dem Dialog mit dem Anderen absolvieren. Es geht allerdings weder um ein unproblematisches Dasein des Menschen unter anderen noch um theoretisches Bewusstsein des Lebens in der Gesellschaft oder um die Anteilnahme an einem gemeinsamen Ideenerbe – all dies sind uneigentliche Formen der Kommunikation. Jaspers betont in diesem Zusammenhang, dass zu der Einsamkeit, die eine notwendige Vorstufe der Selbstfindung in der Grenzsituation ist, das Ungenügen an der uneigentlichen Kommunikation führte. Die existenzielle Kommunikation vereint so zwei widerspruchsvolle Momente in sich – zuerst die Fähigkeit zur meditativen Einsamkeit und folgend die Bereitschaft zur bedingungslosen Kommunikation mit dem Anderen.

Ein weiteres Merkmal der existenziellen Kommunikation ist, dass sie nur zwischen zwei Gesprächspartnern verläuft – nicht zwischen dem Einzelnen und einer größeren Gemeinschaft von Menschen. Da die existenzielle Kommunikation durchaus geschichtlich ist – d. h. dass sie unter spezifischen historischen Bedingungen und in der Zeit zustande kommt – ist sie einmalig und entzieht sich den Regeln der objektivierbaren Ordnung. Am besten umschreiben könnte man sie als einen liebenden Kampf um Existenz, Gegenseitigkeit und Solidarität. Durch die existenzielle Kommunikation wird gegen die Hemmnisse gekämpft, die das Dasein dem Offenbaren des eigentlichen Selbstseins in den Weg stellt. Der Gesprächspartner muss für mich ein Subjekt, nicht ein Objekt, sein. Eine andere Bedingung der existenziellen Kommunikation ist, dass ich nicht auf die Hilfe des Partners im Gespräch angewiesen bin. Desgleichen kann ich mich nicht in dem Anderen aufheben. Ich muss jedesmal in die existenzielle Kommunikation als Freiheit treten. Ein Paradoxon der existenziellen

Kommunikation ist, dass sie zeitgebunden ist, jedoch eine Vertiefung des Moments und damit die Überwindung der Zeit bedeutet.

Welche Relevanz haben nun diese existentialphilosophischen Aussagen für die literarischen Texte Wolfgang Koeppens? In *Die Mauer schwankt* sowie in den Romanen *Eine unglückliche Liebe* und *Das Treibhaus* und schließlich in dem Erzählfragment *Jugend* stößt man auf Momente, die eine Affinität zu den Ausführungen Jaspers' erkennen lassen. Die Pflichterfüllung, so wie sie der Baumeister Johannes von Süde versteht und praktiziert, korrespondiert mit einer rigiden Moralauffassung, die nach Jaspers das uneigentliche Dasein auszeichnet. Es geht um eine explizite Ethik, die sich an einem rationalen System orientiert und dem Menschen seinen Platz in der Welt der Verständlichkeiten zuweist. Der Text von *Die Mauer schwankt* illustriert an der Lebensgeschichte des Baumeisters, wie durch das Festhalten an ihren Anforderungen das Dasein übersichtlich und vorhersagbar gemacht wird. Die in dem Roman beschriebene Fixierung des Baumeisters auf den eng abgegrenzten Pflichtbegriff, die der Erzähler als Ausdruck der Angst vor dem Zufall und der Fragwürdigkeit des Daseins präsentiert, wird als eine Lebensstrategie dargestellt, die es ermöglicht, dass bestimmte Werte als richtig und allgemein verbindlich anerkannt, während andere als unrichtig zurückgewiesen werden können. Der Roman erzählt davon, wie die explizite Ethik zwar eine sichere Orientierung durch das Dasein gewährleistet, den Weg des Baumeisters jedoch vorstrukturiert, seine individuelle Freiheit einschränkt und seine autonome Wertentscheidungen vereitelt.

Die Mauer schwankt ist mehr als andere Texte Koeppens ein Text, in dem vermittelt der Bewusstseinsberichte des Protagonisten die Fragen der eingeübten Moralauffassung, die sich auf einem rationalen System gründet, und die des möglichen Korrektivs dieser Auffassung durch die Erweiterung der individuellen Entscheidungsmöglichkeit aufgeworfen werden. Dem Baumeister, dessen Erziehung nach den Grundsätzen der protestantischen Ethik, in der man eine Art der expliziten Ethik erblicken kann, verwirklicht wurde, wird im Laufe seines Lebens, wie er das Fortschreiten der Emanzipation des modernen Subjektes reflektiert, zunehmend klar, dass es verschiedene Möglichkeiten individueller Selbstverwirklichung gibt. Er selbst gerät in die Situation der Wahl zwischen der Laufbahn des Malers und der Laufbahn des Baumeisters. Die Möglichkeit der existenziellen Selbstwahl in Bezug auf seinen künftigen Beruf wird ihm jedoch nicht gegeben. Sein Vater, der in den Roman als Verkörperung des preußischen Bürokraten eingeführt worden ist, entscheidet über seinen Beruf für ihn. Da er allem Künstlerischen abgeneigt ist, weil er darin ein Synonym einer Existenz jenseits der bürgerlichen Lebensmaximen erblickt, bestimmt er dem Sohn die Karriere des Baumeisters.

Aus Angst vor der Verletzung der objektiven Ansprüche der sich auf Pflicht stützenden Ethik kann er es auch nicht in Kauf nehmen, dass seine Tochter Mary einen Mann heiratet, der für das Theater begeistert ist. In der bürgerlichen Welt, die *Die Mauer schwankt* exponiert, werden autonome Wertentscheidung und individuelle Selbstverwirklichung befürchtet und als unverzeihlicher Individualismus angesehen. Die Welt des Bürgertums wird als eine Welt gezeichnet, in der es infolge der Herrschaft von universalen Moralbegründungen für das Individuum keine Möglichkeit zum Aufschwung zu der eigentlichen Existenz gibt. Nach Jaspers leiten universale Moralbegründungen ihre Macht davon ab, dass in ihnen die partielle Wahrheit als ewige Wahrheit ausgegeben wird. In dem geistigen Milieu, in dem der überwiegende Teil der Handlung von *Die Mauer schwankt* spielt, wird als ewige Wahrheit die Pflicht angesehen. Jaspers hält den Glauben an ewige Wahrheit für falsch, weil die Wahrheit immer in einer bestimmten Situation erscheint.

Nun schildert der Text des Romans, wie es dem Baumeister gelingt, für eine begrenzte Zeit aus der das Individuelle untersagenden Welt seines Elternhauses auszubrechen und sich mit einer Gruppe von Freiheitskämpfern anzufreunden. Begleitend für seinen Aufenthalt in dem fremden totalitären Land, gegen deren staatliche Willkür die Freiheitskämpfer kämpfen, ist ein Schwanken zwischen den Sympathien für die Idee einer anarchischen Lebensführung und der bewährten bürgerlichen Lebensform. Die in dem fremden Balkanstaat angesiedelte Handlung des Romans zentriert sich um die Selbstbefragung des Protagonisten, ob er das ethische Erbe seiner Vorfahren mit der für sie typischen Haltung, bürgerliche Geborgenheit für die Gesamtrealität zu halten, durchsetzen, oder von der rationalen Moralbegründung Abschied nehmen und sich auf den Weg der individuellen Freiheit und Selbstgestaltung begeben soll.

Der aus diesem Dilemma erwachsende innere Konflikt des Baumeisters stellt die Grenzsituationen des Leidens und der Fragwürdigkeit dar. An der Psyche des Baumeisters nagt ein Zweifel, der die Möglichkeiten einer richtigen Lebensführung betrifft. Das interpretierende Urteil, dass das durch den Zweifel herbeigeführte Leiden eine Grenzsituation ist, kann dem Umstand entnommen werden, dass der Baumeister seine psychische Qual als Ausdruck einer Grenze begreift (vgl. Hügli, Kaegi und Wiehl 2004, S. 121). Es ist eine Grenze, die ihn mit der Unmöglichkeit konfrontiert, eine absolut objektive Moral festzulegen.

Als eine Möglichkeit der Überwindung der bürgerlichen Weltanschauung wird in dem Roman der Kampf gegen die totalitäre Ordnung auf der Seite der Freiheitskämpfer gestaltet, über den im Zusammenhang mit der Schilderung des Aufenthaltes des Baumeisters in dem Balkanstaat erzählt wird. Nun wird gezeigt, wie der Baumeister, aus Treue zu dem

bürgerlichen Ideal, der Grenzsituation des Kampfes ausweicht, in sein Heimatland zurückkehrt und sich in den bürgerlichen Verhältnissen einer kleinen Stadt in der ostdeutschen Provinz niederlässt. Er wird jedoch von jetzt an von dem Gefühl heimgesucht, im Angesicht einer Aufforderung zum Aufschwung zu einer Lebensführung nach seinen Vorstellungen (der Analogie der Jasperschen eigentlichen Existenz), die die Möglichkeit der Verbindung mit den Anarchisten und der Liebesfreundschaft mit Orloga, deren Anführerin, darstellte, versagt zu haben und dadurch die vitalen Kräfte und seine Freiheit zu verlieren.

Trotz seiner Werteskepsis bleibt für den zweifelnden Baumeister nichtsdestotrotz der Pflichtbegriff der Schlüssel zur Welt. Tatsächlich dreht sich sein ganzes Dasein in der ostdeutschen Provinz nur um die Pflichtausübung auf dem Gebiet seines Berufs. Die Grenzen des Pflichtbegriffes zeigen sich erst an einem Schlüsselereignis, das ihn tief erschüttert und die Selbstverständlichkeit seiner Lebensführung sowie seiner Standeszugehörigkeit, die ihm diese Lebensführung festgelegt hat, in Frage stellt. Mit der Eventualität, dass die vorwandsfreie Pflichterfüllung, die er anstrebt, menschlich auch fragwürdig sein kann, wird er durch den Unfall seiner Dienstfrau Kaline konfrontiert. Diese bricht auf dem zugefrorenen See ein, als sie in sein Haus eilt. Der Erzähler berichtet, dass sie sich wegen der Lösung der Probleme mit ihrem Sohn verspätet hat und nun fürchtet, ihre Pflicht, die sie gegenüber den Südes hat, vernachlässigt zu haben. Sie wird von ihrem Sohn gerettet, der wegen seiner Bummelei und kleiner Vergehen in die Besserungsanstalt geschickt werden soll. In dieser Handlungssequenz wird gezeigt, dass Kalines Sohn zwar nicht in Eintracht mit der bürgerlichen Moral handelt, dabei aber bereit wäre, für seine Mutter sein Leben zu opfern. Er ist also, vor der Folie der Jasperschen Philosophie gelesen, eine menschlich wertvollere Figur als der Baumeister, der sein Leben zwar im Einklang mit konkreten moralischen Vorschriften führt, keines der Mitglieder seiner Familie jedoch wirklich liebt.⁵²³

Der Baumeister wird sich im Angesicht der verunglückten Dienstfrau dessen bewusst, dass er sie sowie die Techniker, die in seinem Büro arbeiten, überfordert und ihre realen Möglichkeiten nicht berücksichtigt hat. Auch ist er sich plötzlich darüber im Klaren, dass er sich für Kaline als Menschen bislang nicht interessiert hat. Er hat sie auf die Funktion ihrer Hände reduziert, so wie er sein Leben und das Leben seiner Familienangehörigen und Untergebenen auf die Ausübung der Pflicht reduziert. Er sieht ein, dass er alle Menschen als Mittel zur Verwirklichung seiner Ziele verstanden und sich nicht darum bemüht hat, mit ihnen

⁵²³ Jaspers schreibt zu der Rolle der Liebe im Menschenleben Folgendes: „Aber alle rationale Begründung und alles Leben nach dem moralischen Gesetz, obgleich so wesentlich für unsere Klarheit, ist dennoch nichts ohne Erfüllung durch Liebe und ohne von Liebe getragen zu sein.“ (Jaspers, Karl: *Kleine Schule des philosophischen Denkens*, Piper München Zürich 2004, S. 157)

wie mit gleichwertigen Partnern zu kommunizieren. Die Sachlichkeit, die seinen Umgang mit seinen Untergebenen prägt, lässt auf ein Symptom moderner Sophistik schließen, die nach Jaspers eine Maske ist, in der der Mensch, der nicht imstande ist, den Anspruch des Selbstseins zu verwirklichen, seine eigene Nichtigkeit bedeckt. Jaspers nennt Sachlichkeit „Verkehrung der Freiheit“ (Jaspers 1999, S. 152). Sie sei Ausdruck der Leere, einer Sehnsucht nach der Selbstauflösung des Menschen als Individuum in der objektiven Ordnung (vgl. Jaspers 1999, S. 152-153). In *Die Mauer schwankt* wird implizit eine ähnliche Diagnose des sachlichen Verhaltens gestellt. Der Baumeister erlebt, so unter dem Diktat der Pflicht, in seiner Seele Momente der Leere, in denen er sich nach einer Selbstausschöpfung sehnt.

Den Status der objektiven Ordnung hat in *Die Mauer schwankt* der Zeitplan, unter dessen Zwang Kaline verunglückt. Dieser Zeitplan basiert auf dem mechanischen Zeitbegriff, der sich in Europa seit dem 14. Jahrhundert etablierte. Er hängt mit der Profanisierung der Gesellschaft zusammen, die sich der Leistung verschrieben hat und infolge dessen Zeit genau zu strukturieren gezwungen ist, um Zeitversäumnis zu vermeiden. Die Zeit wird als Norm verordnet und wer sich eine Verzögerung erlaubt, gerät in Unruhe (siehe dazu Dinzelbacher 2008, S. 748-762). Genau das geschieht Kaline, an deren Verunglückung Koeppen den europäischen Umgang mit der Zeit im existentialphilosophischen Sinne hinterfragt.

Der Baumeister erkennt, dass er gegen die Prinzipien des Beisammenseins mit den Anderen verstoßen hat und verleugnet nicht mehr die Gleichwertigkeit Kalines.

Der Baumeister erkannte die Schuld. Kaline war seine Dienerin gewesen, und er hatte sie dienen lassen; doch weiter hatte er nichts getan. Er hatte sich nicht um sie gekümmert. Er hatte sich nicht um den Menschen gekümmert. Um den Menschen, der doch auch, wie er selber, Kaline war. So hatte sie ihm nicht vertraut, weil ihr von ihm, als dem Höheren, kein Zeichen gekommen war, daß sie ihm vertrauen könne. (M 225)

Die Bewusstwerdung seiner Schuld erweckt in dem Bewusstsein des Baumeisters den Wunsch nach einer aufrichtigen Kommunikation mit dem Sohn Kalines, der ihm seine moralische Verachtung zu spüren gibt. Kalines Sohn spricht zwar keine Anschuldigung gegen den Baumeister aus, doch ist seinem Blick eine Empörung über das monologische Verhalten des Baumeisters abzulesen. Dass der Baumeister sie registriert, zeugt davon, dass er es nicht mehr scheut, die Gefühle eines Anderen ernst zu nehmen. Auch scheint er von nun an das Leiden der armen Leute wahrzunehmen. Kalines Verunglücken ist für ihn ein Impuls dafür, seine übertrieben bürokratische und entmenslichte Haltung zu ändern. Er will sich im Gespräch mit dem Sohn Kalines zur vollen Verantwortung für den Unfall Kalines bekennen. Dafür, dass er fest beabsichtigt, mit dem Jungen eine Art existenzielle Kommunikation aufzunehmen, spricht seine Bereitschaft, zu diesem wie „zu einem Gleichgestellten und Gleichaltrigen“ (M 226) zu sprechen. Die Erzählinstanz erwähnt, dass er durch die

körperliche Nähe und mit den Worten des Dankes „einen Weg zu der Seele dieses angeblich Verwaarlosten finden“ (M 226) will. Das Adjektiv „angeblich“ deutet an, dass der Baumeister nun weiß, dass man die Meinung, die sich die Mehrheit von einem Menschen macht, nicht für absolut nehmen kann.

In die Überlegungen des Baumeisters wird noch ein Moment eingebaut, das als Wunsch nach einer existenziellen Kommunikation identifiziert werden kann. Der Baumeister hält ein Gespräch mit dem Sohn Kalines nur unter der Voraussetzung für nützlich, dass dieses zu zweit verlaufen wird – ohne Einmischen einer dritten Person.

Der Baumeister sehnte sich danach, mit dem Jungen zu einem Einverständnis zu kommen. Es mußte deshalb auch heimlich geschehen. Nur sie beide würde es etwas angehen. Niemanden sonst; und am liebsten hätte sich der Baumeister, in seiner Vorstellung des Gesprächs, mit dem Kalinesohn auf die Steinfliesen der Treppe gesetzt, um auch äußerlich mit ihm auf einer Stufe zu sein. (M 226)

In diesem Bild der Kommunikation in *Die Mauer schwankt* gibt es zahlreiche Merkmale der existenziellen Kommunikation. Bei Jaspers ist Voraussetzung für die Verwirklichung der existenziellen Kommunikation die gegenseitige Anerkennung beider Gesprächspartner. In der existenziellen Kommunikation dürfen so die Unterschiede zwischen dem sozialen Status, den Vermögensverhältnissen und dem Bildungsgrad der in sie Involvierten keine Rolle spielen (vgl. Hügli, Kaegi, Wiehl 2004, S. 110). Christian Rabanus unterstreicht die „radikale gegenseitige Offenheit, Kritikbereitschaft und das Bewusstsein vollkommener Gleichberechtigung der Gesprächspartner“ (Weidmann 2004, S. 45) in der Jaspersschen Auffassung der existenziellen Kommunikation. Gleichfalls betont er, dass die existenzielle Kommunikation eine Art gelebte philosophische Praxis darstellt (Weidmann 2004, S. 46). Nach Jaspers ist die existenzielle Kommunikation eine Reminiszenz der ursprünglichen Einheit des Seins, die durch das Wirken der einschränkenden Gegebenheiten des Daseins zerstört wurde.

Die Koeppensche Darstellung der Grenzsituation der Schuld in *Die Mauer schwankt* zeigt das Verhältnis von Grenzsituation und existentieller Kommunikation, indem die Grenzsituation existentielle Kommunikation vorbereitet. Der Text macht deutlich, dass das eigentlich ethische Handeln dem Anderen gegenüber erst in der existentiellen Kommunikation zustande kommt. Nach Jaspers ist die existentielle Kommunikation eine Voraussetzung für die Existenzverwirklichung. Sie ist nicht nur eine Kommunikation mit dem anderen, sondern gleichfalls die Kommunikation mit sich selbst (Hügli, Kaegi, Wiehl 2004, S. 45). Durch den Gewissensbiss, der daraus resultiert, dass man von dem Kommunikationspartner radikal in Frage gestellt wird und man gezwungen ist, sich mit dem eigenen Sein und seinen Unzulänglichkeiten zu konfrontieren, wird an die eigene mögliche

Existenz zum Selbstsein appelliert. Die Rettung aus der Grenzsituation der Schuld besteht in dem selbst erkannten Sollen. Der Mensch wählt das, was er in der Entscheidung zwischen gut und böse als das Gute erkennt.

Der Baumeister erkennt angesichts des Verunglückens Kalines, dass eine rigide Moralauffassung nicht allen Situationen gewachsen ist, die im Zusammenleben der Menschen auftreten können. Dass er unter Gewissensbissen leidet, die Produkt der Infragestellung seiner Person seitens des Sohnes Kalines, den er nun als seinen Gesprächspartner anerkennt, macht deutlich, dass er seine Schuld als Grenzsituation begreift.

Auf den Vorwurf kam es ja auch nicht an; nicht die Beschuldigungen der Umwelt, nicht die Reden der Leute sind von Bedeutung, schlimm aber ist es, wenn vor dem Bewusstsein des eigenen Gewissens die allen vielleicht unbekannte Schuld sich mächtig erhebt und in schlaflosen Nächten zum Urteil drängt, das immer nur eine Selbstverurteilung sein kann. (M 226)

Die Grenzsituation der Schuld zwingt den Baumeister zu einer kritischen Auseinandersetzung mit seinen bisherigen Daseinsformen auf der Ebene der Selbstreflexion. Die unmittelbare existentielle Folge seiner Einsicht in seine Schuld ist der Entschluss, den Ehemann Kalines in der psychiatrischen Klinik zu besuchen. Er beginnt hiermit, sich für einen Menschen in einer Notsituation zu interessieren.

Es wird geschildert, wie er erwirken will, dass Kalines Mann aus der Klinik entlassen wird. Als der Baumeister von dem Direktor der Klinik auf den Sicherheitsverschluss aufmerksam gemacht und dafür als dessen Erfinder gelobt wird, plagen ihn erneut Gewissensbisse. Er schämt sich dafür, einen Mechanismus erfunden zu haben, der es ermöglicht, dass die Menschen von der Welt isoliert werden. In diesem Zusammenhang wird eine Kritik an dem Rationalismus der technischen Moderne artikuliert, die auch in der Existenzphilosophie Jaspers' laut wird. Jaspers vertritt die Meinung, dass die Menschen durch Technik zum Nicht-Sinn verurteilt werden. Koeppen zeigt, wie Technik die Menschen entmündigt.

Immer unverständlicher wurde ihm vor seinem Gewissen diese allzu bereitwillig und mißverständlich gelobte Tat seines Jugendeifers, die geholfen habe, Menschen, wenn auch Kranke und zu Bewahrende, durch einen technischen Trick zu überlisten. (M 247)

Als der Baumeister in einer Kutsche mit Kalines Mann reist, bemerkt er die Scheu, die der Mann vor ihm als dem Höheren hat, und wird sich der Schuld der Angehörigen der höheren sozialen Schichten gegenüber den Angehörigen der niederen sozialen Schichten bewusst. Der Text gibt klare Signale, dass er beginnt, die Solidarität anzuerkennen.

Doch an der frühchristlichen Lehre über die materielle Gleichheit der Menschen und die Erlösung der Welt durch Messias, zu deren Anhänger Kalines Mann während seines Aufenthaltes in der psychiatrischen Klinik geworden ist, hat der Baumeister ihren

vereinfachenden Materialismus und ihre Naivität auszusetzen. Nichtsdestoweniger fühlt er sich von dem Idealismus angesprochen, der das Fundament dieser Lehre bildet. Es stimmt ihn positiv, dass ein Alkoholiker trotz negativer Erfahrungen mit den Besitzenden an die Güte der Menschen glaubt und die Veränderung der Verhältnisse in der Welt nicht durch Mittel der Gewalt erreichen will. Wie unpraktikabel die Vorstellungen dieser Lehre dem Baumeister auch erscheinen, so kann er ihnen ihren positiven Kern nicht abstreiten. Der Glaube an die Güte und Einsicht der Reichen zeugt aus der Sicht des Baumeisters davon, dass diejenigen, die diesen Glauben hegen, selbst gütige Menschen sind.

Er, der Baumeister, hatte die Kaline nicht beachtet, aber er hatte sie auch nicht durch Worte beleidigt. Hätte er sie aber, wie vielleicht ein anderer Herr, eines kleinen Anlasses halber, vermeintlich schlechtgeputzter Stiefel wegen, um das einfachste Beispiel zu wählen, beschimpft – hätte sie ihn dann gehaßt? Nein. Die Frage war klar zu beantworten. Kaline haßte ihn nicht, und sie hätte ihn auch, egal was geschehen wäre, niemals gehaßt. (M 252)

Der Baumeister weiß jedoch gleichzeitig um die Rachsucht vieler Mittellosen. Er ist jeglicher Versuchung fern, sie zu idealisieren. Er konstruiert keine harmonistischen Weltbilder, sondern akzeptiert die Widersprüchlichkeit des Daseins. Genau dafür plädiert Jaspers, der sehr gegen Harmonisierungsversuche ist (vgl. Hügli, Kaegi, Wiehl 2004, S. 108). Das Wissen um die Gespaltenheit des Daseins ermöglicht dem Baumeister, dass er sich mit den Zielen der revolutionären Massen nicht identifiziert und die Widersprüche, die allen Weltanschauungen inne wohnen, nicht aus den Augen verliert.

In *Die Mauer schwankt* werden auch Situationen der uneigentlichen Kommunikation literarisch vermittelt. In dieser unechten Kommunikation geht es im Kontrast zu der existenziellen Kommunikation darum, über den Anderen die Oberhand zu gewinnen und Nutzen daraus zu ziehen, was in der Situation der Kommunikation verhandelt worden ist. Jaspers führt aus, dass die unechte Kommunikation nicht auf Tugenden und zwischenmenschlichen Beziehungen, sondern auf purem Egoismus der einen Seite oder beider Seiten, basiert. Ihr Bestandteil kann der Versuch sein, die andere Seite zu überlisten. Man erfährt in dieser Kommunikation nicht existenziell das Sein, sondern wird mit der Bemühung des anderen konfrontiert, dem Dasein und anderen Menschen Vorteile abzugewinnen. Ein solches Verhältnis zu den Anderen wurde von Jaspers und Marcel aber auch von Sartre und Camus abgelehnt.

Die uneigentliche Kommunikation wird in der Szene in *Die Mauer schwankt* dargestellt, wo der Baumeister in ein Gespräch mit einem Mörtelwerkbesitzer kommt. Dieser versucht, ihn durch psychologische Strategien davon zu überzeugen, dass der Preis, den er für seine Arbeit und seine Produkte verlangt, nicht horrend ist. In Wirklichkeit scheint genau das

Gegenteil wahr zu sein. Es wird geschildert, wie der Mörtelwerkbesitzer, um sein Ziel zu erreichen, den Baumeister zuerst durch kleine Gefälligkeiten zu bestechen sucht und sich ihm gegenüber familiär verhält. Um zu beweisen, dass der Preis nicht zu hoch ist, beruft er sich auf die Empfehlungen von Abgeordneten. Er praktiziert eine Kommunikation, die keine zwischenmenschliche Beziehung, sondern nur eine Taktik zur Durchsetzung des Ziels der persönlichen Bereicherung ist. Als es ihm nicht gelingt, die beanspruchte Höhe des Preises durchzusetzen, schlägt seine scheinbar herablassende Stimmung in Aggression um.

Der dicke Mann verzog sein Gesicht zu einer bösen Grimasse. Seine fetten Hände wurden Fäuste. Die Rechte löste sich erst wieder, als sie das vom Baumeister nicht ausgetrunkene Glas mit dem goldfarbenen Kornschnaps zu Boden schleuderte. (M 217)

Im Gegensatz zu dem Baumeister, der durch seine asketische Haltung die Idee der Selbsteinschränkung befolgt, zieht der Mörtelwerkbesitzer ein nichtegoistisches Engagement für andere gar nicht in Betracht. Sein Agieren bleibt völlig im Rahmen des Daseinskampfes mit all seinen die existenzielle Kommunikation verhindernden Faktoren.

Auch in der Familie von Süde findet keine eigentliche Kommunikation statt. Tatsächlich ist in dem familiären Bereich des Baumeisters eine Kommunikationslosigkeit zu registrieren. Das daraus erwachsende Gefühl der Vereinsamung betrifft mehr als den Baumeister, der ein Einzelgänger ist, die beiden Schwestern und Gert. Da der Baumeister dadurch, dass er seine Familie seinen Grundsätzen unterordnet, keine authentisch kommunikative Atmosphäre schafft, tritt im Leben der drei das Gefühl einer Einsamkeit ein, das den Jungen Gert sehr bedrückt. Der Erzählvorgang bietet die Schilderung eines Alptraus Gerts, der aus der Perspektive dieser Figur die Schrecken des gerade tobenden Ersten Weltkrieges vergegenwärtigt und die Auslieferung des Einzelnen an die kalte Maschinerie des Krieges mit der Kommunikationslosigkeit in der Familie von Süde parallelisiert. Gert sieht sich in dem Traum von den Gasarbeitern verfolgt, die nach seiner Vernichtung streben. Sie verwandeln sich schließlich zu einer barbarischen Horde und er ergreift die Flucht vor ihnen. So in Lebensgefahr, in einer Traumsituation, die sehr nahe der Grenzsituation des Kampfes und des Todes steht, nimmt Gert die totale Einsamkeit des Menschen im Angesicht des Todes zur Kenntnis.

Da hatte der Knabe geschrien; doch keiner Mutter Frage war sorgend gekommen: „Bist du verletzt?“ Wenn es ums Leben ging, war man allein. In den wirklichen Ängsten stand einem niemand bei. Er rief noch ein Wort in die Stille – dann verebbte sein Wimmern in den Kissen. (M 120)

Es ist ein explizit existentialistisches Bild, das in der späteren Novelle *Le mur* (Die Mauer/Wand, 1937, dt. 1938/39) Jean-Paul Sartres eine Analogie hat.

Die Mauer schwankt ist gemeinsam mit den Texten *Eine unglückliche Liebe*, *Das Treibhaus* und *Jugend* ein Text, der das menschliche Scheitern an den Zeitverhältnissen zum Thema macht. Die Grenzsituation der geschichtlichen Bestimmtheit der Existenz erlebt der Baumeister in dem Moment des Scheiterns der Möglichkeit, die durch den Krieg zerstörte Stadt nach seinen Konzepten neu aufzubauen. Er sieht in dem Auftrag zuerst eine große geschichtliche Aufgabe, doch als er zu begreifen anfängt, dass die reaktionären Bewohner der Stadt keine Neuerungen wünschen, stößt er an eine Grenze, an der seine architektonischen Ideen scheitern. Er muss sich mit dem Glauben an das Kleine und Alltägliche begnügen. Die Menschen, ihre Unzulänglichkeiten sowie die unsichere Zeit, in der sie leben, werden als bremsende Faktoren seiner hochtrabenden Ziele gezeigt.

Der Baumeister muss schließlich auch akzeptieren, dass ihm trotz seiner leidenschaftlichen Wahrheitssuche der Sinn des Daseins entgleitet. Es fällt nichtsdestoweniger auf, dass er den Sinn immer auf dem Gebiet der objektiven Ethik und absoluter, von der Zeit und der geschichtlichen Situation unabhängigen Konzepte und Begriffe sucht. Damit wird die Kluft zwischen seiner Moralauffassung und der existentialphilosophischen Moralauffassung sichtbar, die ziemlich flexibel auf die aktuellen Forderungen der Zeit eingeht. Im Kontrast zu der Jasperschen Existenzphilosophie steht, dass der Baumeister sich das Recht anmaßt, den Sinn der Existenz seiner Schwestern zu bestimmen und den anderen vorzuschreiben, worin sie den Sinn suchen sollen. Dadurch negiert er die Eigenartigkeit der Lebensführung des Einzelnen, die von Jaspers hervorgehoben wird.

Der Baumeister suchte, während er ging, nach einem Sinn in dem Dasein seiner Schwestern. [...] Die Welt hätte wohl gesagt, daß die Arbeit, die Akten, der Ernst des Lebens die Wahrheit seien, und der Baumeister hätte sich wohl zu den Akten bekennen müssen – und er tat dies ja auch, tat dies für sich und für die anderen, aber so, allein auf der Chaussee gehend, vom Regen gepeitscht, von der Zukunft gequält, glaubte er doch, daß in allem Spiel noch eher die Wahrheit zu finden sei und der Sinn, und daß so ihm diese, die Wahrheit und der Sinn, der Sinngehalt des Lebens immer und immer wieder entgangen waren. (M 278)

Die Betrachtung des Baumeisters, dass „in allem Spiel noch eher die Wahrheit zu finden sei und der Sinn“, ist ein Indikator seiner allmählichen geistigen Umorientierung in Richtung Lockerung der rigiden Moralauffassung.

Der Roman *Die Mauer schwankt* beschreibt die Situation eines Menschen deutlich, dessen Weltanschauung zu einem Ordnungsdenken erstarrt ist. Diese Art des Denkens zerbricht an der Erfahrung von Schuld. Der Baumeister wird sich in der Situation der Schuld des Widerspruchs zwischen seinen Handlungsintentionen und den unbeabsichtigten Handlungsfolgen bewusst. Er sieht, dass er bei dem Tun der Pflicht keine Rücksicht auf die Anderen nahm und sich ihnen gegenüber autoritär verhielt. In der Grenzsituation der Schuld und in der Situation des Scheiterns zeigt sich ihm die Beschränktheit seiner Pflichtauffassung

und diese Erkenntnis veranlasst ihn zu einer Relativierung seines Pflichtethos. Er erkennt, als er im Jahre 1918 mit den politischen Unruhen konfrontiert wird, dass das Leben ein Prozess der Wertschöpfung und Wertvernichtung ist und bekundet ein größeres Verständnis für die jüngere Generation, die sich nicht mehr an den alten Werten orientieren kann. Die aus dem Ersten Weltkrieg hervorgegangene geistige Situation, in der alte Werte vernichtet und neue geschöpft werden, wird von dem Baumeister als eine Grenzsituation erkannt.

„Wir haben zu viel gefragt und zu viel verlangt,“ sagte der Baumeister. „Wir mußten es, denn wir überschritten die Grenze,“ Emilias Gesicht war ruhig. Hinter ihnen war das Grabmal des Vaters; vor Gert, der nun schlummerte, war das Leben. (M 286)

In dem Roman *Das Treibhaus* hat eine dominante Stellung die Grenzsituation des Todes und der Schuld. In *Jugend* gibt es die Darstellung der Grenzsituation des Todes. In *Das Treibhaus* stirbt Keetenheuves Frau Elke, während der Protagonist von *Jugend* in Erwartung des Todes seiner Mutter ist. Sowohl in *Das Treibhaus* wie auch in *Jugend* steht der Tod für eine Erfahrung der Grenze, die das Bedürfnis nach dem Beantworten von existenziellen Fragen hervorruft. In der Jasperschen Existenzphilosophie werden zwei Haltungen zum Tod unterschieden: die eigentliche und die uneigentliche. Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, ob sich in *Das Treibhaus* und in das Fragment *Jugend* ähnliche Perspektiven in bezug auf die Haltung zum Tod eingeschrieben haben.

Jaspers unterscheidet drei abzulehnende Haltungen den Tod betreffend, die uneigentlich sind. Es ist die nihilistische Verzweiflung, die ekstatische Lebensgier und das Abkapseln gegenüber emotionalen Erschütterungen (Hügli, Kaegi und Wiehl 2004, S. 107). Nihilistische Verzweiflung läßt sich bei Keetenheuve erkennen. Er hat, um es mit Jaspers zu sagen, den Schrecken des Nichtseins nicht verloren (Hügli, Kaegi und Wiehl, S. 107). In seinem Bewusstsein tritt der Tod deutlich als ein Ereignis hervor, durch den das Nichts in die Existenz eindringt. Im Zeichen des Nihilismus steht aber auch der Abschied des Jugend-Protagonisten von seiner Mutter. Weder Keetenheuve noch der Jugend-Protagonist werden als Figuren entworfen, die die „innere Aneignung“ des Todes bewältigen, durch die sie als Hinterbliebene eine neue Kraft des Lebens gewinnen könnten (Hügli, Kaegi und Wiehl 2004, S. 107). Die Tatsache dagegen, dass sie in keinen idyllischen Jenseitsvorstellungen die Rettung vor der Wirklichkeit des Todes suchen, sondern den Tod als ein Ende von allem, was ihnen sichtbar und erinnerbar ist, betrachten, zeigt, dass ihrer Einstellung zum Tod auch Elemente der von Jaspers postulierten Eigentlichkeit innewohnen.

Jaspers macht in Bezug auf den Tod einen Unterschied zwischen dem reflexiven Bewusstsein und dem vitalen Bewusstsein. Das vitale Bewusstsein kennt nach ihm den Tod

nicht (Jaspers 2004, S. 158). Erst durch die Reflexion kann der Tod als Grenzsituation erkannt werden – d. h. als eine sich der menschlichen Erfahrung und Erkenntnis entziehende Sphäre. Das ist nach Jaspers der Grund, weshalb man sich vor dem Tod als dem Nichtsein fürchtet (vgl. Jaspers 2004, S. 160). Man könne aber desgleichen vor dem Dasein nach dem Tode fürchten, weil man aus dem Bewusstsein die Vorstellungen einer anderen Existenz nach dem Tode nicht tilgen kann, wie unerschließbar eine solche Existenz auch ist. Analoge Reflexionen findet man auch in *Das Treibhaus*. Keetenheuve fürchtet in seinen Gedanken sowohl vor dem Nichts wie auch vor einer Existenz nach dem Tode, über die man sich aus der Perspektive der zeitlich-räumlichen Realität der Existenz keine Vorstellung machen kann.

[...] und jetzt, da er traurig an Elke dachte, mit dem echten und gar nicht mehr lächerlichen Schmerz des Witwers, an Elke unter der Friedhofserde und schon dem unbekannten ausgeliefert, der Verwandlung, die entsetzlich war, wenn es das Nichts war, und die entsetzlich blieb, wenn es mehr als nichts war [...] (T 11)

Keetenheuves Wahrnehmung des Todes entspricht der Beschreibung der üblichen menschlichen Reaktionen auf den Tod, über die Jaspers in dem Buch *Kleine Schule des philosophischen Denkens*⁵²⁴ schreibt. Sowohl die Eventualität des Nichts wie auch die Eventualität einer unauslotbaren jenseitigen Existenz nimmt Keetenheuve als entsetzlich wahr. Nach Jaspers stellen beide Eventualitäten etwas Unmenschliches dar. Keetenheuve kann sich angesichts der Abgründigkeit des Todes über den Tod seiner Frau nicht hinwegtrösten. Im ähnlichen Sinne verweist Jaspers auf die Vergeblichkeit des Trostes. In seinen Anmerkungen über den Tod findet man die Betrachtung, dass der Tod das absolute Ende des lebendigen Menschen ist, weshalb der Schmerz des liebenden Hinterlassenen sich nicht durch Äußerungen des Beileids oder durch die Präsenz des Gestorbenen in Erinnerung lindern läßt. Der untilgbare Schmerz des „nie wieder“ (Jaspers 2004, S. 160) könne das Leben des Hinterlassenen in das Bewusstsein ewiger Gegenwart verwandeln.

Diese Gefühle sind bei Keetenheuve durchaus aufzudecken. Es graust ihm, wenn er sich vorstellt, dass er seine Frau nie wieder sehen wird und dass er sie suchen wird und nirgendwo findet. Der Text von *Das Treibhaus* sagt indirekt, dass es einzig die leibhaftige Gegenwart des Menschen ist, was man für real halten kann. Nach Jaspers bleibt von dem Toten nur der Leichnam als Evidenz. Die Vorstellungen des Lebens nach dem Tode sind Projektionen und Phantasien, die keine Realität haben. Für Keetenheuve ist seine Frau in dem Moment verschwunden, wo sie in dem Sarg in die Erde gesenkt und verscharrt worden ist. Dem Bewusstsein des endgültigen Endes der Existenz Elkes entspricht die Tiefe der Trauer Keetenheuves. Das Faktum des Todes Elkes offenbart sich bei ihm in doppelter Hinsicht:

⁵²⁴ Es geht um Vorlesungen aus dem Jahre 1964, die zum ersten Mal im Jahre 1974 in Buchform erschienen.

einerseits zwingt es ihn dazu, aus seiner bisherigen Existenzführung Konsequenzen zu ziehen, andererseits führt es dazu, dass er nicht mehr glaubt, in der Zukunft einer Verwirklichung seines Selbst begegnen zu können. Er wendet sich von der Zeitlichkeit als dem realen Werden ab und beschwört die Ewigkeit als eine Art Zeitlosigkeit – d. h. nicht die Ewigkeit, die eine Erfahrung des zeitlosen Seins in der Zeit ist (Jaspers 2004, S. 163), sondern die Zeitlosigkeit als das von aller Zeit freie Sein.

Hier zeigt sich die Inkommensurabilität des Koeppenschen Existentialismus und der Existenzphilosophie Jaspers'. Jaspers unterscheidet zwischen drei Zeitdimensionen – der Zeitlichkeit, der Zeitlosigkeit und der Ewigkeit. Seine Konzeption der Zeitlosigkeit ist nicht mit der der Ewigkeit zu verwechseln. Keetenheuve imaginiert die Ewigkeit im Sinne der Zeitlosigkeit Jaspers'. Jaspers definiert die Ewigkeit als Einheit der Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit. In Keetenheuves Reflexion dagegen ist Ewigkeit eine Zeitdimension, in der man nicht mehr zum sinnlosen Werden in der Zeit verurteilt ist. Von der Zeit enthält sie nur noch das Vergangene, das nicht mehr sinnlich Gegenwärtige. Es ist ein durchaus melancholisches Zeitverständnis, eine Erstarrung der Zeit im Jetzt, die mitunter eine Negierung aller möglichen Selbstentwürfe nach sich zieht. Keetenheuves Ewigkeitsbegriff bedeutet nicht eine Synthese von Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit wie bei Jaspers, sondern streitet dem Werden alles Positive ab. Als Keetenheuve kurz vor seinem Selbstmord auf sein politisches Amt verzichtet, nimmt er nur noch Elkes Bild und seine Übersetzung des Gedichtes *Beau navire* von Charles Baudelaire mit sich, mit der er der toten Elke seine Liebe erklären will. Die Mappe mit den Akten sowie andere Gedichte – u. a. die neue Lyrik – lässt er im Büro liegen. Damit wird im Koeppenschen Existentialismus die Zeit negiert.

Jaspers zählt die Voraussetzungen des Zeiterlebnisses der Ewigkeit auf. Die Grundvoraussetzung ist nach ihm, dass man aus der Subjekt-Objekt-Spaltung in das Umgreifende hinaus schreitet und dass man nicht mehr gebunden an irgendein Objekt an sich bleibt. Man ist vielmehr als Dasein an die Umwelt, als Existenz an die Transzendenz gebunden. Damit wird man von der Absolutheit der Dinge befreit und sich ihnen gegenüber seiner selbst als ein ihnen gleichsam Vorhersein bewusst. Die Ewigkeit ist bei Jaspers also keinesfalls eine Flucht aus dem Dasein ins Nichts, sondern wird im Leben und in der Zeit erfahren. Zu ihren Grundmomenten gehören die Aufhebung der Vergangenheit und der Zukunft und das existentielle Bewusstsein des Selbst. Die Koeppensche Ewigkeit ist also mit der Jaspersschen nicht zu beschreiben. Sie ist – zieht man die Maßstäbe von Jaspers heran – die Verfehlung des eigentlichen Selbstseins und bedeutet nicht eine Begegnung mit der Transzendenz.

Keetenheuves „Sprung“ aus der Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit in den Tod ist nicht ein Akt, der mit der existentiellen Dringlichkeit der Jasperschen Philosophie harmoniert. Jaspers plädiert dafür, dass der Mensch die Geschichtlichkeit seiner Existenz akzeptiert und sie als Schicksal liebt. Er sieht die Bewährung in der Zeit als einer Gegebenheit, in der sich der Mensch ändert und altert, als sehr wichtig an. Über Keetenheuve erfährt man allerdings, dass er sich seit seiner Jugend psychisch nicht geändert hat. Auch nimmt er seine geschichtliche Existenz nicht als Schicksal an und liebt sie nicht. Er denkt während der beiden Tage, die den Rahmen der Handlung des Romans bilden, zwar unaufhörlich an seine politische Laufbahn zurück, beobachtet und kommentiert äußerst kritisch die gesellschaftlich-politischen Verhältnisse nicht nur in der Bundesrepublik, sondern in der ganzen Welt, und bereitet sich auf die antimilitaristische Rede im Bundestag vor, doch sprechen mehrere Signale dafür, dass sein Denken sich auf das Ziel zubewegt, mit der Geschichtlichkeit abzurechnen. Sein Selbstmord, der als eine Reaktion auf den Tod Elkes sowie auf die Wahrnehmung der Absurdität der Situation in der Bundesrepublik, die in der Wiederaufrüstung ihren Höhepunkt erreicht, ist demnach unter der Perspektive der Jasperschen Ethik eine uneigentliche, „existentiell unwahrhaftige“ (Jaspers 2004, S. 166) Reaktion.

Die Uneigentlichkeit der Reaktion Keetenheuves auf den Tod Elkes äußert sich auch darin, dass er kurz vor seinem Selbstmord das Heilsarmeemädchen Lena zu verführen versucht. Der Erzähler legt die Vermutung nahe, dass diesem Akt des Ausschaltens des reflexiven Bewusstseins der Beweggrund zugrundeliegt, die verstorbene Elke, das Unbehagen an den Verhältnissen in Westdeutschland und die erkannte Absurdität des Daseins in dem Rausch der Lebensgier zu vergessen.

Der definitive Verlust Elkes durch den Tod konfrontiert Keetenheuve mit der Schuld, die er an ihrer verkrachten Existenz hat.⁵²⁵ Die Grenzsituation des Todes bereitet so den Nährboden für die Grenzsituation der Schuld vor. Keetenheuve verleugnet auch nicht die geschichtliche Schuld, dessen Träger er deshalb ist, weil er zur Zeit des Zweiten Weltkrieges nach Kanada emigrierte, statt gegen die in Europa überhandnehmende nationalsozialistische Diktatur gekämpft zu haben. Aus seinen selbstkritischen Überlegungen lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass er durch seine Emigration der geschichtlichen Dimension

⁵²⁵ Diese Schuld besteht darin, dass Keetenheuve sich nicht darum bemühte, zusammen mit Elke den Alltag zu formen. Da er äußerst staats- und ordnungskritisch ist, sieht er in der vom Staat anerkannten und geschützten Institution der Ehe eine Perversität und nimmt so auch nicht die Verpflichtungen gegenüber seiner Frau ernst. Sein Verhältnis zu ihr schwankt zwischen triebhafter Sexualität, Zärtlichkeitsgefühlen und Desinteresse. Keetenheuve ist so gesehen eine Figur, deren Existenzweise der Jasperschen Auffassung der richtigen Lebensführung zuwiderläuft. Er wird sich seiner Unzulänglichkeiten auf dem Gebiet der Liebe völlig bewusst, wie seine Selbstreflexionen andeuten, die den Roman von Anfang bis zum Ende durchziehen. (zu der Problematik der Liebe und Ehe siehe Jaspers 2004, S. 148)

seiner Existenz zu entgehen versuchte und den direkten Kampf gegen die Nationalsozialisten vermied, um Ruhe zu finden. Keetenheuve erkennt nach dem Tode Elkes, dass er sowohl als Ehemann wie auch als Politiker völlig versagt hat.

Der Tod wird auch in *Jugend* thematisiert. Hier wird deutlich, dass der Protagonist in dem Moment, wo er von seiner todeskranken Mutter Abschied nimmt, keiner tieferen Verzweiflung verfällt, die ihn zu einer inneren Anteilnahme an dem Tod der Frau bewegen könnte. Er fühlt nicht Schmerz, weil seine Mutter stirbt, sondern weil er erkennt, dass er nichts fühlt.⁵²⁶ Seine Reaktion auf den Tod seiner Mutter ist einigermaßen apathisch.⁵²⁷ Es handelt sich, wie er reflektiert, nicht um seinen Tod, sondern um den Tod des anderen. Dies impliziert, dass der Gestorbene leicht in Vergessenheit geraten kann. Erwähnenswert in Bezug auf die existenzielle Dimension der Todesproblematik in *Jugend* ist, dass *Jugend* in eine Form eingerahmt ist, die der Jaspersschen Betrachtung gleichkommt, dass „alles lebendige Dasein in Geburt und Tod eingeschlossen“ (Jaspers 2004, S. 158) sei. Jaspers hält den Tod und das Geschlecht für Phänomene des Lebens, die beide Geheimnisse im Ursprung des menschlichen Daseins sind (vgl. Jaspers 2004, S. 159). Die Rondoform des Erzählfragments *Jugend*, die den Augenblick, wo die Mutter mit ihrem unerwünschten Sohn – der Frucht ihrer Geschlechtlichkeit – durch das Rosental geht, mit dem Augenblick ihres Sterbens verbindet, wo sie sich mit ihrem Sohn noch einmal hinter der Stadt trifft und von ihm nun eine Deutung ihrer Existenz verlangt, suggeriert die von Jaspers postulierte Eingeschlossenheit des Daseins zwischen Geburt und Tod. Während am Anfang der Erzähler auf die Üppigkeit der Naturprozesse zu sprechen kommt, konzentriert er sich am Ende auf Phänomene des Absterbens wie Krankheit, Verwesung und Stille. Geburt und Tod sind in *Jugend* zwei existenzielle Konstanten und es wird ihnen auch die existenzielle Bildlichkeit verliehen.

Zwischen den philosophischen Grundthemen Jaspers` und den Sachverhalten in *Jugend* liegt noch eine Ähnlichkeit. Es ist ein Interesse an der Enthüllung der Wahrheit, das der Jaspersschen Existenzphilosophie und dem Koeppenschen „Existentialismus“ in *Jugend* gemeinsam ist. In beiden Fällen geht es nicht um eine Wahrheit, die in Kategorien des Verstandes zu erfassen ist, sondern um die Wahrheit der menschlichen Existenz. Bei Jaspers

⁵²⁶ Der Jugend-Protagonist wird so mit einem der Aspekte der menschlichen Psyche konfrontiert, den man als Lieblosigkeit bezeichnen könnte. Nach Jaspers ist Liebe die Grundvoraussetzung der menschlichen Eigentlichkeit. Hat man nicht die Liebe, so hat man nichts. Jaspers beruft sich auf die Briefe des Apostels Paulus und erachtet die Liebe als etwas, was die menschliche Existenz trägt. Er meint aber auch, dass der Mensch „als sinnliches Verstandeswesen der vollendeten Liebe nicht fähig ist“ und dass er „lieblosen Kräften ausgesetzt ist“. Da man nicht weiß, was Liebe ist, soll man mit Liebe nicht rational operieren. (siehe dazu Jaspers 2004, S. 145-157)

⁵²⁷ Eine gewisse Gleichgültigkeit ist eines der kennzeichnenden Charakteristika der Protagonisten der existentialistischen Literatur.

findet man den Begriff der „Leidenschaft zur Nacht“, der mit dem Begriff des „Willens zur Wahrheit“ verbunden ist (Hügli, Kaegi, Wiehl 2004; S. 87). Jaspers stellt, an Nietzsche anknüpfend, die Leidenschaft zur Nacht dem Gesetz des Tages entgegen. Am Tag behält nach ihm das objektive Bewusstsein die Oberhand, während die Nacht für das Mannigfache des Subjektiven steht. Der Tag gehört der Kulturwelt, die Nacht steht für das Lebendige. Eine Voraussetzung der Entfaltung der Leidenschaft zur Nacht ist der Verzicht auf die Ordnung des Tages, die durch die Verstandesbegriffe (Hügli, Kaegi, Wiehl 2004, S. 87) geschützt wird.

Mit der Leidenschaft zur Nacht geht in der Existenzphilosophie Jaspers` der Verlust der eigenen Identität einher. Das Subjekt verliert sich sozusagen in einer undeutlichen Einheit und annulliert sich als Existenz (Hügli, Kaegi, Wiehl 2004, S. 88). Die Leidenschaft zur Nacht ist gleichzusetzen mit der Suche nach einer transzendenten Wahrheit – einer Wahrheit „in der ich alle Weltimmanenz durchbreche, um erst aus der Erfahrung der Transzendenz in die Welt zurückzukehren“ (Hügli, Kaegi, Wiehl 2004, S. 89). In der Nacht ist man imstande, sich an das Ganze des Seins anzunähern. Die Wahrheit, zu der man in der Nacht auf dem Wege ist, stellt keine systematische Wahrheit dar, sondern eine Wahrheit, die der Vielfältigkeit und Unergründlichkeit des Lebens Rechnung trägt. Die Leidenschaft zur Nacht ist eine Leidenschaft zur Vereinigung und Kommunikation.

Mit dem Text von *Jugend* liegt eine literarische Analogie dieser Denkfiguren vor. Der Protagonist verzichtet willentlich auf seine Aufnahme in die Ordnung der Kleinstadt, die sich während des Tages manifestiert. Im Verlauf der Handlung des Fragmentes konzentriert sich der Erzähler darauf, wie der Protagonist sich der Macht der Nacht hingibt, die den entwurzelten Existenzen der Außenseiter gehört, und sich in der Imagination deren Gemeinschaft annähert. Er lauscht der Stille der Nacht, imaginiert die Quartiere der einfachen Leute und denkt über das harte Schicksal der Arbeiter und Handwerker sowie über den Tod nach. Er vergegenwärtigt sich die Mühsal der Existenz des Pantoffelmachers und setzt dessen Lektüre der Bibel in Zusammenhang mit der Unlust an seiner Situation und mit seiner Angst vor dem Tod. Auf diese Art und Weise kommuniziert er mit den Menschen und mit der Welt. Er zieht sich nackt aus und hört auf das „Weinen“ (vgl. J 64) des Hundes, der von dem Meister Hergesell geprügelt wird. Er wird höchst sensibel für die Grausamkeit des Daseins und bemüht sich um einen Kontakt mit allen leidenden Lebewesen, z. B. mit den Mäusen, denen er Angst diagnostiziert, wie übrigens allem Lebenden: „[...] warum fürchteten sie sich vor mir, der ich mit den Mäusen reden möchte“ (J 63). Sein Nachtleben steht in krassem Widerspruch zu dem Tagesleben der Adeligen und der Bürger, die ihm mit ihren die Freiheit des Individuums einengenden Regeln verhasst sind.

Nun gilt es zu ermitteln, ob in den Koeppenschen Texten auch Situationen dargelegt werden, die die Charakteristika der Jaspersschen Grenzsituation tragen, dabei aber in der Jaspersschen Aufzählung der Grenzsituationen nicht vorkommen. In *Eine unglückliche Liebe* wird eine Grenzerfahrung beschrieben, die mit der existenziellen Kommunikation zusammenhängt und in der Jaspersschen Existenzphilosophie nicht berücksichtigt wird. Es ist die Grenzerfahrung der erotischen Liebe,⁵²⁸ die in dem genannten Roman deshalb eine Grenzerfahrung ist, weil sie die Grenze zwischen menschlichen Subjekten zu erkennen gibt. Die Grenzerfahrung einer Liebe, die nicht erwidert wird und deshalb zum Scheitern der Hoffnung auf Erfüllung führt, ermöglicht Friedrich die Einsicht in die Bedingtheiten des Daseins, zu denen die Unmöglichkeit der Realisierung der eigenen Sehnsüchte gehört. Die Grenze, die zwischen ihm und Sibylle besteht, vereitelt die existenzielle Kommunikation, die von ihm angestrebt wird. Friedrich kommt es in der Anwesenheit Sibylles darauf an, dass er sich Sibylle gegenüber vorbehaltlos wahrhaftig verhält. Er erwartet dasselbe von ihr, ist jedoch gezwungen, in Kauf zu nehmen, dass Sibylle die Momente der Zweisamkeit mit ihm meidet und sich verschiedener Tarnungsstrategien bedient, um ihm gegenüber nicht offen sein zu müssen. Sie ist im Gegensatz zu ihm Meisterin der gesellschaftlichen Konventionalität, hinter der ihre Subjektivität verborgen bleibt. Ihre Weigerung, sich Friedrich mitzuteilen, zeugt davon, dass sie ihm nicht dermaßen zugewandt ist wie er ihr. Friedrichs Wunsch der gegenseitigen Offenheit in Zweisamkeit ist Ausdruck eines Bedürfnisses nach einer authentischen Kommunikation, die ein Gegensatz zu der uneigentlichen Kommunikation in der Öffentlichkeit ist.

⁵²⁸ Jaspers hält erotische Liebe zwar nicht für eine Grenzerfahrung, doch lassen sich zahlreiche Analogien zwischen seinem Sprechen über Liebe und der Koeppenschen Darstellung der Liebe ausmachen. Er betrachtet Erotik als „den unendlichen Reichtum der geistigen Formung“ (Jaspers 2004, S. 148) und urteilt, dass sie mehr als die Liebe der Geschlechter ist. Als deren Grundmoment sieht er leibliche Schönheit und dichterische Phantastik. Liebe hat nach ihm ihren Ursprung nicht in der Welt, sie ist ein metaphysisches Phänomen. Er schreibt: „Sie wird erfahren als das Unbegreifliche, das den Menschen überfällt, aber so, daß er erst in ihr er selbst wird. [...] Diese Liebe schlägt in der Erscheinung der Zeit wie ein Blitz, den niemand sieht. Aber durch ihn wird den Getroffenen offenbar, was von Ewigkeit her schon ist.“ (Jaspers 2004, S. 149) Damit kommt Liebe eigentlich durch die Grenzsituation des Zufalls in die Welt. Auch in *Eine unglückliche Liebe* hat Friedrichs Liebe alle Attribute eines geistigen Erlebnisses. Sie stellt sich in Form eines Überfalls ein und fesselt Friedrich, so dass der Eindruck entsteht, dass sie ihm seine Freiheit in der Zeit nimmt, wie darauf auch Jaspers zu sprechen kommt. Jaspers schreibt der Liebe die immer gleiche Grundverfassung zu, was auf Friedrichs Monomanie völlig zutrifft, und sieht die Liebe zu jedem Opfer bereit, womit Friedrichs Bereitschaft für Sibylle zu sterben korrespondiert. Doch zeichnet sich in *Eine unglückliche Liebe* eine Differenz gegenüber der Jaspersschen Auffassung der Liebe ab. Jaspers erkennt nur erwiderte Liebe an. Wenn die Liebe nicht erwidert wird, soll der Mensch nicht vergeblich seine Kräfte vergeuden. Andererseits lässt Jaspers jedoch auch „die Erfahrung des erotischen Scheiterns“ (Jaspers 2004, S. 151) zu. Und er geht auf die Möglichkeit ein, dass die Menschen allein bleiben, weil ihnen „jener Zufall der Begegnung des ewigen Partners nicht zuteil wurde und sie sich wehren, mit Geringerem vorlieb zu nehmen.“ (Jaspers 2004, S. 151) Jaspers fragt diesbezüglich, ob solche Menschen zum eigentlichen Leben auch ohne erfüllte Liebe gelangen können. Eine Antwort gibt er nicht.

Er war kein lauter Mensch. Es war ihm nicht recht, mit Fremden reden zu müssen, mit vielen, die er nicht kannte, von denen er nur wußte, was er zu sehen glaubte, und deren Gesellschaft er nicht gesucht hätte. (UL 20)

Das Motiv der Grenze erlangt in *Eine unglückliche Liebe* eine existentialphilosophische Bedeutung: es legt klar, dass zwischen Friedrich und Sibylle keine liebevolle Einheit erreicht werden kann. So allein stehend, wie es der Text suggeriert, muss Friedrich mit dem Bewusstsein vorlieb nehmen, dass Sibylle ein Bestandteil derselben Welt wie er ist und auf die Erwidern seiner Liebe verzichtet. Es gelingt ihm in seltenen Momenten, sich von Sibylle als Einzelobjekt zu lösen und ein Bewusstsein der Einheit mit dem Sein zu entfalten.

Das Bewusstsein der Totalität des Seins beschreibt Jaspers. Er nimmt die klassische platonische Interpretation auf und fasst Liebe als Reminiszenz der Einheit, des Seins, des „vorzeitig gesehenen Ewigen“ auf. Friedrich macht bei seiner Nachtfahrt in einem Zug die Erfahrung der Ewigkeit in der Zeit durch. Die ist sowohl bei Jaspers wie auch in *Eine unglückliche Liebe* an die Bedingung gebunden, dass die Subjekt-Objekt-Spaltung aufhört und das Individuum in das Umgreifende hinausschreitet. Dazu schreibt Jaspers:

Ich bin nicht mehr gebunden an irgendein Objekt an sich. Vielmehr bin ich durch die je eigene Weise des Umgreifenden gebunden als Bewußtsein überhaupt an gemeinte Gegenstände, als Dasein an die Umwelt, als Existenz an Transzendenz. Ich aber bin weder Subjekt noch Objekt, sondern bin je das Umgreifende der Existenz in dem Umgreifenden alles Umgreifenden. (Jaspers 2004, S. 164)

In *Eine unglückliche Liebe* wird ein Ruhen in der nächtlichen Umwelt geschildert, die den ruhenden Friedrich zu umgreifen scheint und in deren Umarmung er an Sibylle als Einzelobjekt nicht mehr gebunden ist, sondern seine Liebe als einen Gemütszustand an sich erlebt, der ihn mit der Welt verbindet.

Er ruhte, und der blaue Wagen kletterte die Berge hoch. [...] Seinen Sinnen wurden die Eindrücke zuteil vom Brausen und Wiegen der Fahrt, von steil überhöhten Kurven, von eilenden Schatten und springenden Lichtern [...] Es war eine Reise wie ein Rausch, und als Rausch am ehesten zu vergleichen mit dem Taumel, in den ein für die Wirkungen der Musik Empfänglicher beim Anhören gewisser Klangfolgen gerät. Dennoch waren diese Klänge, die von außen über ihn kamen, nur die Begleitung, die Verstärkung und die Lockerung der Melodie, die in seinem Herzen war. (UL 115-117)

Und an einer anderen Stelle liest man in Bezug auf die Nachtfahrt Friedrichs:

War es ihm nicht gegeben in größeren Räumen zu denken, und war es nicht gleichgültig, ob Sibylle im selben Schlafraum oder in derselben Welt mit ihm lebend war? Was hätte ihre Nähe ihm gegeben? Eine stärkere Erregung. Gab ihre Ferne sie ihm nicht auch? (UL 118)

Das gibt zu verstehen, dass Friedrichs Liebe in sich größere metaphysische Dimensionen aufnimmt, deren Beschreibung Parallelen zu dem Jaspersschen Postulat des Bewusstseins der Totalität des Seins aufweist.

2.2.6 Darstellung der Entwicklungen der Moderne

Beim näheren Blick auf die zeitkritische Aussage, die die Texte Wolfgang Koeppens liefern, kann man festhalten, dass in ihnen die Entwicklungstendenzen der rationalistischen Moderne ans Licht gebracht werden. Ausführlich illustriert werden sie in der Nachkriegstrilogie, die im Zeichen des Kulturpessimismus steht, der sich in den fünfziger Jahren in Westdeutschland bemerkbar machte.⁵²⁹ Wegen der Auseinandersetzung mit den Entwicklungen der Moderne lassen sich die Koeppenschen Texte in Bezug zu den Texten der Existenzphilosophen setzen, die die rationalistische Moderne ähnlich wie die literarische Moderne zum Ausgangspunkt ihrer Reflexionen machten. Aus der Auseinandersetzung mit dem Spezifischen der modernen Zeit ergibt sich in dem existentialistischen Diskurs die Frage nach der Stellung des Menschen in der Moderne und nach seinen Existenzmöglichkeiten. Analog dazu sind die Bestandaufnahmen der Moderne bei Koeppen Versuche, die Lage des modernen Menschen mittels der literarischen Darstellung auszuloten und auf die Verarmungstendenzen hinzuweisen, die der Modernisierungsprozess mit sich bringt.

Im Rahmen des existentialistischen Diskurses betonten das Verarmungspotential der Moderne in erster Linie Karl Jaspers, Martin Heidegger und Gabriel Marcel. Sie brachten es in einen Zusammenhang mit dem Primat der Rationalität und der Technik. Nach Marcel gehört die Technik einer Dimension der Welt an, die im Widerspruch zu dem Individuellen und Einzigartigen am Menschen steht.

In der Tat sehen wir, daß die außerordentliche Vervollkommnung der Technik mit einer maximalen Verarmung des inneren Lebens verbunden ist. Das Mißverhältnis zwischen der Ausrüstung, die dem Menschen zur Verfügung gestellt wird, und den Zielen, die dieser zu realisieren hat, erscheint immer deutlicher. (Marcel 1968, S. 202)

Jaspers widmet sich der Krise der Moderne in seiner Schrift *Die geistige Situation der Zeit* aus dem Jahre 1929. Er interpretiert die späten zwanziger Jahre als eine Zeit, in der man vor zwei Möglichkeiten steht – entweder im Apparat zu arbeiten oder zugrunde zu gehen (Jaspers 1965, S. 47). Die technische Welt, die der Mensch im Kampf gegen die Naturkräfte hervorgebracht hat, beurteilt Jaspers als eine Welt, die mit dem Fortschreiten der Technisierung den Menschen bedroht. Durch die Wirklichkeitsferne der technisierten Welt kommt dem Menschen nach Jaspers seine Authentizität⁵³⁰ abhanden. Das moderne, durch

⁵²⁹ In den 1950er Jahren verlief die Technokratiedebatte, in deren Mittelpunkt die „Frage nach Machbarkeit oder Sachzwanghaftigkeit der Technikentwicklung“ stand. Es wurde breit diskutiert, ob der Prozess der Technisierung steuerbar ist. (Luckner, Andreas: *Heidegger und das Denken der Technik*, transcript-Verl., Bielefeld 2008, S. 32)

⁵³⁰ Jaspers bedient sich des existentialphilosophischen Begriffs „Eigenheit“.

Technik beherrschte Dasein, sei nun mehr ein Dasein im Betrieb – der Mensch als er selbst bleibt aus.

Eine literarische Anverwandlung dieser Aussagen findet sich in dem Roman *Das Treibhaus*. Koeppens Charakterisierung der Entwicklungen in der Bundesrepublik der 1950er Jahre durchziehen die Bilder des im Prozess des Aufbaus begriffenen Bonns, die erkennen lassen, dass die Dynamisierung des technischen Fortschritts und die damit einhergehende Beschleunigung der Informationsvermittlung keine Möglichkeit bedeutet, das Leben unabhängig von dem rationalistisch-technischen Zeitgeist zu gestalten und in eine dem Individuum gemäße Kommunikation mit dem Ganzen zu treten. In der Wiedergabe des Milieus der Verwaltungszentralen in Bonn werden diejenigen Momente der Technik und der modernen Kommunikation vergegenwärtigt, die nicht zuletzt deswegen zu der Entfremdung des Menschen von sich selbst und seiner Lebenswelt beitragen müssen, weil sie etwas Ungreifbares repräsentieren.

Er ging zurück in die Kaserne, zurück zu den zwitschernden Mündern seiner Sekretärinnen, zu den summanden Drähten, zur geheimnisvollen drahtlosen Verständigung aus der Luft. (T 91)

Der Erzähler legt in Bezug auf die moderne Kommunikation u. a. einen besonderen Akzent auf ihren chaotischen Charakter und die Komplexitätsreduktion, die durch die mangelnde Konzentration auf das Mittgeteilte entsteht, indem man z. B. „gleich zwei Telephonapparate“ (T 85) bedienen kann.

Die Welt der modernen Kommunikation ist in der Koeppenschen Darstellung der Spielraum der dem Individuum anonym erscheinenden Informationsvermittlungen. Die Metonymie „die Welt telephonierte mit Frost-Forestier“ (T 86) verdeutlicht die Vernetzung der Welt durch die Kommunikation sowie die Schnelligkeit, mit der man mittels der modernen Technologie einen Menschen im Amt⁵³¹ erreichen kann. Dass eine solche Kommunikation jedoch eher Betrieb als eine authentische Kommunikation ist, die unmittelbar zu kommunikativen Zielen führt, zeigt die tatsächliche Unerreichbarkeit Frost-Forestiers: „[...] und immer wieder flüsterten die Mädchenstimmen, ‘nein, Herr Frost-Forestier bedauert, Herr Frost-Forestier kann nicht [...]‘“ (T 86) In dieser Darstellung wird deutlich, dass mittels der modernen Technik der Mensch an ganzheitlichen Strukturen und Institutionen partizipieren kann, dass diese Strukturen jedoch eine Eigendynamik gewinnen, so dass sein

⁵³¹ Koeppen hat in dem Text von *Das Treibhaus* für die literarische Darstellung des Macht- und Nützlichkeitsdenkens der Moderne mehrere Figuren gewählt, von denen die Figur Frost-Forestiers am meisten pointiert ist. Mit Frost-Forestier wird der moderne Technokratentypus vorgeführt, der sich völlig dem Leistungs- und Innovationsdruck verschrieben hat.

Handeln immer mehr nur eine symbolische Bedeutung gewinnt (vgl. Martens 2006, S. 325). Den Betriebscharakter der modernen Kommunikation machen die Verben deutlich, mit denen die Laute der technischen Apparate beschrieben werden: „Es schepperte, bimmelte, sumnte in Dur und Moll, ein dauerndes Armsünderläute, ein fortwährendes Beichtstuhlgeflüster, [...]“ (T 86) Diese Beschreibung des akustischen Eindrucks der Telekommunikation stellt diejenigen Aspekte der modernen technischen Kommunikation in den Vordergrund, die die Ursache dafür sind, dass das Mitgeteilte in den Hintergrund geschoben wird und dessen Platz das Unartikulierte, nicht auf den Regeln der Sprache Bestehende einnimmt. Der Text veranschaulicht, wie der sprachliche Aspekt der Kommunikation von dem nicht-sprachlichen abgelöst und der Wert der Mitteilung dadurch gemindert wird. Der Vergleich der Geräusche der technischen Apparate mit Musik und der Telephongespräche mit „Beichtstuhlgeflüster“ zeigt auf, inwiefern die moderne Kommunikation ihren dialogischen Charakter verliert und an Bereiche erinnert, in denen es um keinen Austausch zwischen zwei Gesprächspartnern geht. Dass Keetenheuve vor dieser Art der Kommunikation „schwindlig“ (T 85) wird, ist ein Nachweis dessen, dass er sich der Geringfügigkeit des Individuums in dem Betrieb bewusst wird.

In der Darstellung der Nachkriegswelt in *Tauben im Gras* ebnet die Technik alles Subjektive ein. Ein Beispiel aus diesem Roman soll diese Feststellung veranschaulichen. Als Philipp dem Dichter Edwin während seines Vortrages zuhört und Zeuge dessen ist, wie Mr. Edwins Rede durch das Mikrophon unauthentisch wird, erinnert ihn Edwin an Chaplin. Es kommt ihm in den Sinn, dass ihn jeder Redner an Chaplin erinnert. Auf diese Art und Weise wird in dem Roman die Einsicht artikuliert, dass den Reden, die mittels der Technik stattfinden, ein alle Unterschiede zwischen den Einzelnen aufhebendes Moment innewohnt. Das Problem der Technik wird weitergeführt, indem beschrieben wird, wie das Mikrophon dafür sorgt, dass die Rede Edwins sich in ein „Brüllen“ (TG 218) verwandelt. Philipps Konklusion ist, dass dem Zuhörer so nicht nur die Einzigartigkeit des Redners, sondern auch die Botschaft von dessen Rede entgeht. Darüber hinaus verändert die Technik aus Philipps Sicht die äußere Form der Rede in dem Sinne, dass diese einen agitatorischen Charakter annimmt.

Der gute Chaplin am Mikrophon hörte nur seine Worte, die er in das Tonsieb sprach, er hörte seine Gedanken, er lauschte seinem Seelenklang, aber er vernahm nicht das Brüllen der Lautverstärker, es entgingen ihm ihre Simplifikationen und ihre dummen Imperative. (TG 218)

Aus dem Einfluss der Technik lässt sich auch die in dem Roman abgebildete „Unmenschlichkeit“ Frost-Forestiers begreifen. Sie ist ein Produkt der völligen Angleichung

dieser Figur an den Betrieb. In der Szene, wo Keetenheuve mit Frost-Forestier zu Mittag isst, entgeht jenem diese Angleichung nicht: „[...] und Frost-Forestier aß nicht mit Appetit und war kein Mensch; vielleicht war er eine Hochleistungsmaschine, ein raffiniert konstruierter Allesschluckmotor, der sich zu bestimmter Zeit mit Brennstoff füllen mußte und in der Notwendigkeit kein Vergnügen sah.“ (T 87) An dieser Stelle hat der Beobachter Keetenheuve eine Vermutung des Absterbens der Aufnahmefähigkeit für sinnliche Genüsse, zu dem es durch die Involvierung des Individuums in dem Betrieb und seine Konzentration nur noch auf die Leistung kommt.

Jaspers betrachtet die technik- und vernunftgläubige Weltanschauung der Moderne als eine der Hauptursachen der Zerstörung der allgemein verbindlichen Moral, die jahrhundertlang durch die christliche und philosophische Metaphysik garantiert wurde. Der moderne Mensch ist nach ihm ohne Transzendenz, weshalb sein Umgang mit den Werten rein utilitaristisch ist. Die utilitaristische Einstellung des spätmodernen Menschen gerät oft auch in den Blickwinkel des Erzählers von *Das Treibhaus*. Zahlreiche Handlungen der Romanfiguren besitzen die Funktion des Aufzeigens, dass der moderne Mensch keinen Beitrag zu der Verbesserung der Welt leisten kann, weil er nur seine privaten Zwecke kennt. Von durchaus eigennützigen Interessen ist z. B. der Neid des Volkes auf die Politiker getragen, der dazu beiträgt, dass sich die Demokratie keines großen Ansehens erfreut: „Das Volk war neidisch. Es neidete den Abgeordneten den Titel, den Sitz, die Immunität, die Diäten, den Freifahrschein. Würde des Parlaments. Gelächter in den Schenken, Gelächter auf den Gassen.“ (T 36) Mit dem Gebrauch der generalisierenden Synekdoche „Volk“ wird der Eigennutz in dem Erzählerkommentar als eine ganz allgemeine Eigenschaft präsentiert.

Ein Utilitarismus geht aber auch aus den Briefen hervor, in denen die Menschen Keetenheuve um seine Hilfe bitten. In all den Briefen steht auf Platz eins die Artikulation der Bedürfnisse und der Unzufriedenheit, wenn diese nicht befriedigt werden: „[...] das wollte leben, wollte Renten, Versorgungen, ein Dach, das wollte Posten, Befreiungen, Pfründen, Beihilfen, Straferlasse, eine andere Zeit und andere Ehepartner haben, das wollte seine Wut, seine Enttäuschung beichten [...]“ (T 175). Wie man sieht, geht es den Autoren der Briefe in der Regel um materielle Vorteile oder gesellschaftlichen Erfolg. Dass der Erzähler sich in Bezug auf sie nicht deren Namen oder des Personalpronomens „er“ beziehungsweise „sie“ bedient, sondern das Pronomen „das“ einsetzt, kann man als Ausdruck der Auffassung verstehen, dass der Utilitarismus in der triebhaften Struktur des Menschen wurzelt. Das „das“ scheint mit dem Freudschen „Es“ gleichbedeutend zu sein, was erlaubt zu deduzieren, dass sich in *Das Treibhaus* an die Jaspersche Denkfigur des „bloßen Daseins“ die Fragmente der

Freudschen Psychoanalyse anschließen. Der existentialistische Diskurs ist so nicht das einzige Mittel, der die diskursive Ebene des Romans konstituiert. Er wird mit der Freudschen Psychoanalyse verflochten und dadurch in einen übergreifenden kulturellen Interdiskurs eingegliedert.

Utilitarismus wird auch zum Inbegriff der Existenz der politischen Prominenz in Bonn. Exemplarisch dargestellt wird die utilitaristische Lebenshaltung an der Figur des abberufenen Abgeordneten Dörflich, der sich in eine Affäre verwickelte und nun im Bonner Parlamentarierviertel ein Monopol für den Verkauf der Milch hat. Der Text stellt klar, dass die Motivation Dörflichs eine durchaus eigennützige ist. Zu der Eröffnung des Milchgeschäftes führt ihn nicht die Bestrebung, sein Geld ehrlich zu verdienen, um seine moralische Verfehlung wiedergutzumachen, sondern reine Spekulation.

Wollte Dörflich sich mit Kuhmilch weißwaschen, indem er spekulierte, daß seine Kunden von ihm sagen würden, er sei ein ehrenwerter Mann, oder wollte er nur den Gewinn aus der einträglichen Anruchigkeit sicherstellen; (T 154)

Hier wird illustriert, dass selbst die Mühe Dörflichs um das Zurückgewinnen des Vertrauens utilitaristisch motiviert ist. Der Roman zeigt auch, wie sich der Utilitarismus in dem Umgang mit den Informationen bemerkbar macht, der nach keinen ethischen Prinzipien, sondern nach pragmatischen Überlegungen verläuft, so dass im Endeffekt die Informationen manipuliert werden und die Wahrheit von der Lüge nicht zu unterscheiden ist. Dementsprechend spricht der Erzähler von „der Verhüllung, Vernebelung und Verschweigung von Ereignissen.“ (T 56) Alles in allem wird auf die mangelnde Transparenz der modernen Informationsvermittlungen hingewiesen, die eine Unzuverlässigkeit des Inhaltes der vermittelten Informationen zur Folge hat.

In *Die Mauer schwankt* wird eine Zivilisationskritik umrissen, in deren Rahmen die Moderne als ein Projekt entworfen wird, das nicht ins Unendliche fortschreiten kann. Der Anfang des Romans steht im Zeichen der Metapher des Aufgangs und Untergangs, die den Fortschrittspessimismus des Protagonisten zum Ausdruck bringt. Johannes von Süde vergleicht die aufsteigende Tendenz der Entwicklung der Zivilisation mit dem Sonnenaufgang. Auf den Sonnenaufgang folgt in der Romandarstellung der Sonnenuntergang und es wird eine Parallele zwischen dem Tageszyklus der Sonne und der Zivilisation gezogen. Mit der Metapher des Sonnenaufgangs und –untergangs wird eine pessimistische Prognose artikuliert, dass die Zivilisation mit ihrer Verehrung des Fortschritts und der Innovationen einmal ähnlich wie die Sonne untergehen muss. Der Fortschrittsoptimismus, der für das 19. Jahrhundert bestimmend war, erscheint Johannes von Süde als unbegründet. Er reflektiert,

dass der Mensch, wie technisch ausgerüstet er auch ist, die Situation nicht bewältigt. Im schlimmeren Fall kann die Technik den Sachverständigen eine leichtere Erlangung der Macht über sozial marginalisierte Gruppen von Menschen ermöglichen. Dieser Machtaspekt der Technik wird in dem Roman im Zusammenhang mit der Psychiatrie thematisiert. In der Szene, in der der Baumeister den Mann Kalines von der psychiatrischen Klinik abholt, fällt jenem ein, dass die Technik den Psychiatern zur Macht über die Geisteskranken verhilft, indem sie ihnen ermöglicht, sie von der Mehrheitsgesellschaft zu separieren.

Am besonderen Einschnappen des Schlosses merkte er die Wirksamkeit seines im Anfang seiner Laufbahn von ihm erfundenen und nun überall eingeführten Sicherheitsverschlusses, der nur dem Kundigen das Wiederaufmachen der klinkenlosen Tür gestattete. [...] Immer unverständlicher wurde ihm vor seinem Gewissen diese allzu bereitwillig und mißverständlich gelobte Tat seines Jugendeifers, die geholfen hatte, Menschen, wenn auch Kranke und zu Bewahrende, durch einen technischen Trick zu überlisten. (M 247)

Im ähnlichen Sinne kritisiert Marcel an der Technik ihre Tendenz, sich die Verfügungsgewalt über die Dinge zu verschaffen – über die Dinge in ihrem begrenzten Charakter, so dass der Aspekt der Ganzheit verlorengeht.

Unter Technik verstehe ich allgemein jede Disziplin, die dem Menschen die Herrschaft über ein begrenztes Objekt vermitteln will; es ist evident, daß jede Technik wie eine Handhabe betrachtet werden kann, [...] (Marcel 1968, S. 199)

Jaspers verknüpft die Entwicklung der Technik mit der steigenden Rationalisierung des menschlichen Tuns. Die Entschlüsse werden nach ihm nicht "nach Instinkt und Neigung, sondern aufgrund von Wissen und Berechnung gefaßt" (Jaspers 1999, S. 32).

Das Primat der Berechnung in dem neuzeitlichen Rationalismus wird desgleichen in *Die Mauer schwankt* thematisiert. Auf der Bevorzugung der Berechnung vor der Neigung gründet die Entscheidung des Komitees, Johannes von Süde für die Idee des Sicherheitstürverschlusses und nicht dafür, dass er als Baumaterial für die psychiatrische Klinik Backsteine benutzt hat, zu würdigen. Während des Baumeisters Motiv für die Anwendung der Backsteine ein instinktives und intuitives war, scheint die Idee des Sicherheitstürverschlusses im Medium der praktischen Vernunft des Baumeisters entstanden zu sein, womit sie dem rationalistischen Zeitgeist der Moderne Genüge tut. Moderne wird als eine Epoche dargestellt, die den Gefühlen und der Intuition abgeneigt ist. Damit scheint der Roman in Bezug auf die Moderne auf die Webersche These von der "entzauberten Zeit"⁵³² anzuspielden. Im Falle des Protagonisten des Romans handelt es sich dabei um eine Figur, die in sich zwei konträre Momente verbindet. Er wird als ein Mann beschrieben, der „von einer sehr ordentlich nüchternen Gesinnung“ (M 3) ist, was den rationalistischen Aspekt seiner

⁵³² Weiller, Edith: *Max Weber und die literarische Moderne: ambivalente Begegnungen zweier Kulturen*, Metzler, Stuttgart 1994, S. 63.

Psyche nahelegt. Dem entspricht auch, dass er bei der Projektion des Baues der psychiatrischen Klinik Einfachheit und Zweckmäßigkeit anstrebte. Gleichzeitig stellt sich aus seinen Überlegungen sowie Handlungen heraus, dass er die nur pragmatische Orientierung seiner Zeit nicht teilt und dieser eine Vorstellung von Architektur entgegensetzt, die auch mit ästhetischen Momenten rechnet.

Die technische Sachlichkeit, in der „kein Stil im Sinne der früheren Zeiten“ (Jaspers 1998, S. 119) ist, kritisiert Jaspers an der modernen Architektur. Er betrachtet das technische Zeitalter als eine Zeit, die keinen Stil hat und deshalb „gebunden an ihre Zwecke“ (Jaspers 1998, S. 119) bleibt. Die vollendeten Zweckformen ohne Ornamentik enthalten nach ihm nichts Transzendentes. In *Die Mauer schwankt* signalisiert der Gebrauch von Backstein eine willentliche Anknüpfung des Baumeisters an die Tradition und gleichzeitig das Bemühen, durch den Stil den Genius Loci zum Ausdruck zu bringen.

Der Backstein allein paßte in diese Luft. Er war das gegebene Material für den Landstrich des Seegeruchs und der Winde. Er allein und nicht der Palast aus Sandstein und Mauerputz, den der junge Bauführer in den Entwürfen vorgesehen fand. Er nannte den Plan in peinlicher Weise stillos. Stillos für den Ort und stillos auch für den Zweck. (M 7)

Die Koeppenschen Protagonisten setzen den technischen Errungenschaften der Moderne die Kunst entgegen. Kunst wird von ihnen als ein Bereich aufgefasst, in dem das Eigentliche der Dinge aufscheint. Sie erkennen, dass die Technik Wirkungsbereich von partikularen Ideen ist, die keinen Bezug zu der Totalität des Daseins haben.

Bezüglich der Einschätzung der Kunst haben die Ausführungen in den Koeppenschen Texten in mehrfacher Hinsicht mit der Philosophie Martin Heideggers zu tun – insbesondere mit der Heideggerschen Gegenüberstellung von Technik und Kunst. Nach Heidegger tendiert der moderne Mensch dazu, sein Dasein auf die „Seinsweise der Vorhandenheit, der Zuhandenheit, des Bestandes, der Ressource“ zu reduzieren (siehe dazu Luckner 2008, S. 101-107). Dadurch wird die ständige Verfügung über die Dinge beansprucht und der Wert der Dinge nur an ihren „Funktionszusammenhängen“ (Byung Chul-Han 1999, S. 141) gemessen. Im Gegenteil zu der Praxis der Technik steht bei Heidegger das künstlerische Schaffen, dass nicht allein im Bewirken von Wirkungen besteht, sondern das Sein zur Vollendung bringt. In *Tauben im Gras* wird die Unvereinbarkeit der praktischen Lebensweise und der überlieferten Kultur in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt. Man liest hier, dass das Öl, ein Produkt der Natur, „dienstbar gemacht“ (TG 9) wurde. Der angelsächsische Dichter Edwin sieht in München eine „vorübergehende Kulturlosigkeit“ (TG 113) und hat eine Vision „eines Massenzuchthauses, in Stahl, Beton und Übertechnik“ (TG 113), womit die inhumanen Seiten

der technischen Moderne getroffen werden. Keetenheuve setzt der Sphäre der Technik, des Spezialwissens und der Lebenspraxis die moderne Poesie entgegen.

Er hatte seine Aktenmappe bei sich; die gewichtige Aktenmappe des Abgeordneten. Gedichte von Cummings, Verlaine, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire – er trug sie im Kopf. (T 92)

Die Affinität zu der Dichtung verhilft Keetenheuve dazu, dass er über die politischen Aktivitäten der anderen Politiker und die technische Megalomanie der Wirtschaftsplaner erhaben ist, deren Zweckrationalität er nicht teilt. Nach Heidegger strebt man in der Kunst nicht danach, die Dinge zweckorientiert auszunutzen, sondern man erkennt ihnen ihr eigenes Dasein jenseits der menschlichen Praxis zu. Durch die Kunst erfährt man das Wesen der Dinge. Das Werk ermöglicht den Zugang zu der Wahrheit.

Die Hauptfigur des Romans *Tauben im Gras*, der Schriftsteller Philipp, verbindet mit der Funktion der Literatur eine Vermittlung der Wahrheit. Da er jedoch vorfindet, dass die Zeit, in der er lebt, sich durch eine Heteronomisierung der Wahrheit in viele subjektive Wahrheiten auszeichnet, findet er sich nur noch zu der Position des stummen Zeugen verurteilt. Seine Affinität zu dem Künstlerverständnis, das von einer Dichotomie zwischen der Kunst und der Lebenspraxis ausgeht, entfremdet ihn von seinen Zeitgenossen und seiner Frau, die sich von seiner etwaigen künstlerischen Produktion die Verbesserung ihrer finanziellen Lage verspricht, woraus ersichtlich ist, dass sie die Kunst nur unter dem Aspekt der pragmatischen Zielsetzungen wahrnimmt. In ihren Gedankenströmen spiegeln sich die materialistischen Tendenzen der Zeit, in der der Roman spielt.

Im Feuchten schwimmenden Blick schien Philipps Schreibtisch ihr wieder der Ort des Zauberns, ein gehäßer Ort freilich, aber die Stätte des möglichen Wunders zu sein: Reichtum und Ruhm, auch sie in rühmlichem Reichtum und in Sicherheit! (...) und wie ein Hochstapler geplatzte Sicherheit der schwache, mittellose, von Herzklopfen und Schwindel gequälte Philipp bringen, der, immerhin, das war neu für sie, mit dem Unsichtbaren in Verbindung stand, dem Gedanken, dem Geist, der Kunst, der hier sein Sach auf Nichts gestellt, aber dort im Spirituellen vielleicht ein Guthaben hatte? (TG 37)

Hier erstellt Koeppen in Form der Innenperspektive einer Figur das Psychogramm des modernen Menschen, der in symbolischen Bildern von Macht und Kalkül denkt. Emilia repräsentiert eine Figur, die den Sinn aller Tätigkeiten an deren Nutzen misst. Man kann deutlich sehen, dass sie dem Spirituellen keine Autonomie zuerkennt, indem sie, in Kategorien des ökonomischen Denkens befangen, glaubt, dass Philipp „dort im Spirituellen vielleicht ein Guthaben“ hat. In ihren Gedanken kommt es so zu einer Verschmelzung des Bereiches der Kunst mit dem der Ökonomie, indem ökonomische Begriffe auf das Spirituelle angewandt werden und Kunstproduktion mit Erwerbstätigkeit gleichgesetzt wird (vgl. Link 1983, S. 108).

Die Betrachtung der Überschätzung des „Wertes“ des Reichtums und Ruhms beschränkt sich nicht nur auf die Figurenperspektive Emilias, sondern sie erweitert sich auch auf den zeitgenössischen Mediendiskurs. Aus den Darstellungen des Mediendiskurses sowie der Unterhaltungskultur der Zeit ist ersichtlich, dass beides einen Diskurs der nivellierenden Allgemeinheit repräsentiert, der bei den Menschen eine Lebensgier erzeugt, die jedoch untrennbar mit den Möglichkeiten der Marktes verbunden ist. Der Text macht sinnfällig, dass es sich um ein „falsches Leben“ handelt, was an einer Stelle in dem Roman Philipp artikuliert. Wie der Markt bis in die intimste Sphäre des Menschen eingreift, wird z. B. an der Lebensauffassung der Gehilfin von Frau Behrend illustriert, die ihr Selbstverständnis sowie ihr Verständnis der Liebe danach interpretiert, was ihr die kommerzialisierten Filme als Wirklichkeit vortäuschen:

Sie war hungrig nach dem Leben, wie es Filme zeigten, sie war eine verwunschene Prinzessin, zu niederem Dienst gezwungen. Sie erwartete den Messias, die Hupe des Erlöserprinzen, den Millionärsohn im Sportwagen, den Fracktänzer der Cocktail-Bar, das technische Genie, den vorausschauenden Konstrukteur, den Knock-out-Sieger über die Zurückgebliebenen, die Feinde des Fortschritts, Jung-Siegfried. (TG 17)

In der zitierten Passage, die über die Perspektive der Figur hinausgeht, werden mehrere Diskurse zusammengesetzt und ihr Einfluss auf die Psyche der jungen Frau exponiert. Die rahmende Funktion des Erzählers dient dem Aufzeigen, wie der moderne Mensch sein Selbstverständnis von Grund auf anhand sozialer Konstruktionen begründet, in denen Elemente der Unterhaltungskultur, der mythologischen und religiösen Systeme sowie der Fortschritt-Gläubigkeit der Moderne kombiniert werden. Was daraus hervorgeht, ist die Bildung einer durchaus falschen Identität. Die Falschheit, die die Unterhaltungskultur produziert, wird auch auf der Ebene der Protagonistenaussagen reflektiert: „[...] ich kann das nicht, sie wird es nicht begreifen, aber ich kann das nicht ich verstehe es nicht, Erzherzogliebe, was sagt mir das? die falschen Gefühle, die echten falschen Gefühle [...]“ (TG 58)

Über die Erkenntnis der Wahrheit wird auch in *Der Tod in Rom* diskutiert, wo auf der Wahrheitssuche der Protagonist ist. In Siegfrieds Urteil, dass die „Wahrheit der Dinge“ (TR 8) nur „unmenschlich“ (TR 8) sein kann, äußert sich eine Nähe zu Heidegger, die darin besteht, dass Siegfried sich mittels seiner Musik den Dingen der Welt annähern will, doch nicht um sie zu vereinnahmen, sondern um sie sprechen zu lassen.⁵³³ Was in der

⁵³³ Nach Heidegger „unterliegt die Seinsfrage nicht mehr der Selbstdurchsichtigkeit des existierenden Subjekts, das im entschlossenen Vorlaufen sein eigentliches Dasein erschließt, sondern eröffnet sich nur unter besonderen Bedingungen, die außerhalb der Verfügung des Einzelnen und seiner alltäglichen Existenz stehen.“ Heidegger war der Ansicht, dass sich dem Menschen „nur in extremen Stimmungslagen die Welthaftigkeit des Daseins“

Heideggerschen Auffassung der Kunst mit Siegfrieds Musik ferner korrespondiert, ist die Vorstellung der Physis als etwas Lebendiges. Am Beispiel des Komponierens Siegfrieds kann man sehen, dass sein Schaffen von dem Anspruch dominiert wird, in der Musik die Gefühle und Stimmungen erklingen zu lassen, die sich auf das Dasein beziehen. Das zentrale Gefühl, das Siegfried in seine Musik transponiert, ist Angst. Ilse Kürenberg glaubt darüber hinaus, Siegfrieds Musik sei „von Verzweiflung beherrscht“ (TR 17). Heidegger versteht sowohl Verzweiflung wie auch Angst als Grundbefindlichkeiten, in denen sich dem Menschen das Sein offenbaren kann.⁵³⁴ Der folgende Textabschnitt belegt, dass Siegfrieds Kompositionen die schöpferische Absicht zugrunde liegt, die Angst zum zentralen inneren Erlebnis des Menschen zu erheben. Nicht minder erscheint seine Musik unter dem Aspekt „der aktiven Seinsbefragung des Seinsganzen“ (Heidbrink 1994, S. 196), um sich der Terminologie Heideggers zu bedienen, die zwar der Philosophie gilt, auf Siegfrieds Musik jedoch völlig zutrifft.

Falsch klang die Musik, sie bewegte ihn nicht mehr, fast war sie ihm unsympathisch wie die eigene Stimme, die man, auf ein Tonband gefangen, zum erstenmal aus dem Lautsprecher hört [...] die Geigen vor allem stimmten nicht, sie klangen zu schön, das war nicht der unheimliche Wind in den Bäumen, nicht das Gespräch, das Kinder am Abend mit dem Dämon führen, so war die Furcht vor dem Dasein nicht, sie war nicht so maßvoll, sie war bei weitem nicht so wohltemperiert, inniger quält sie, die uralte Angst, sie erbebt vor dem Grün des Waldes, vor der Himmelsweite, vor den Wolken, die ziehen [...] (TR 7-8)

In dem zitierten Textausschnitt, in dem das Thema der Angst angesprochen wird, wird der Vergleich zwischen dem Eingreifen des Dirigenten Kürenberg in die Kompositionen Siegfrieds und den Wirkungen der technischen Apparate gezogen. Beides wird von Siegfried als etwas wahrgenommen, was das sich in dem Kunstwerk artikulierende ursprüngliche Empfinden⁵³⁵ verfälscht. In der Arbeit Kürenbergs siegt die Methode über das Unmittelbare,

zeigt. (Heidbrink, Ludger: *Melancholie und Moderne [zur Kritik der historischen Verzweiflung]*, Fink, München 1994)

⁵³⁴ Heidegger postulierte eine enge Verbundenheit der Angst mit dem Tod, die auch die Musik Siegfrieds zum Ausdruck bringt. Heidegger meint zu dieser Verbundenheit Folgendes: „Die Geworfenheit in den Tod enthüllt sich dem Dasein ursprünglicher und eindringlicher in der Befindlichkeit der Angst. Die Angst vor dem Tode ist Angst ‚vor‘ dem eigensten, unbezüglichen und unüberholbaren Seinkönnen.“ (Reding, Marcel: *Die Existenzphilosophie*, Verlag Schwann, Düsseldorf 1949, S. 177) Bei Siegfried hängt die Angst vor dem Tode jedoch mit der Erfahrung des massenhaften Sterbens im Zweiten Weltkrieg zusammen. Damit handelt es sich im Falle des Motives der Angst in *Der Tod in Rom* nur um eine äußere Ähnlichkeit mit der Heideggerschen Denkfigur der Angst.

⁵³⁵ Das deutet an, dass Koeppen in *Der Tod in Rom* ein Unbehagen an dem geschlossenen Charakter des rationalen Erkennens und der methodischen Herangehensweise an das künstlerische Material artikuliert. Nach Heidegger zeigt das Dasein nur in den Stimmungen seine Erschlossenheit. Heidegger versteht Stimmungen als Gefühle nicht-intentionaler Art, für die es typisch ist, dass in ihnen verschiedene Seelenregungen nicht voneinander getrennt sind. Dasselbe gilt für den Menschen und seine Außenwelt. Sie sind in der Stimmung nicht voneinander getrennt. Die Subjekt-Objekt-Verschmelzung, die in der Stimmung erreicht wird, macht die Welt auf eine sonderbare Art und Weise zugänglich. In der Stimmung lässt sich die ursprüngliche Verbundenheit von Mensch und Welt wieder erleben. Die Stimmung habe etwas von der Intuition. (vgl. Reding 1949, S. 72)

Vernunft über das Irrationale, wodurch für Siegfried das Kunstwerk verfremdet wird.⁵³⁶ Durch die Bearbeitung Kürenbergs verschwindet die Emotion der Angst, so dass die Musik Siegfried „falsch“ klingt.

Man kann in dem zitierten Textabschnitt eine Parallele zu Heidegger insoweit sehen, als man da erfährt, dass die von Kürenberg bearbeitete Musik für Siegfried „falsch“ klang und diese Musik weiter mit den Adjektiven „maßvoll“ und „wohltemperiert“ als ihrer ursprünglichen Zerrissenheit und Unbändigkeit, worin Siegfried gerade ihren Wert sah, enthoben umschrieben wird. Nach Heidegger unterscheidet den Künstler von dem Techniker, dass der erstere die Unverborgenheit des Seienden setzt, wodurch er Seinsmöglichkeiten eröffnet, während der letztere die Welt durch Messung in fest umrissene Dimensionen bündigt, die der Physis fremd sind. Dem Techniker steht nur ein begrenztes Arsenal an Techniken zur Verfügung, mit denen seine Intentionen zu verwirklichen sind.⁵³⁷ In Siegfrieds Reflexionen stehen auch die in der Kunst angewandten Methoden unter dem Verdacht des Geistes des Technizismus.

Heidegger sieht die Gefahr der zunehmenden Technisierung der Lebenswelt in der Reduzierung der Dinge auf die funktionalen Zusammenhänge. Einer der Wege, auf dem man Abschied von der Tendenz nehmen kann, die Dinge nur nach ihrem Nutzwert zu beurteilen und ihnen kein Recht auf ihr autonomes Dasein zu gestatten, ist nach ihm neben der Kunst auch der Weg des Philosophierens. Im Philosophieren gewinnt man die befreiende Gelassenheit im Umgang mit den Dingen und lässt die Transzendenz geschehen. Diese grundlegenden Aspekte des Heideggerschen Existentialismus werden in den Koeppenschen Texten thematisiert. Die Koeppenschen Protagonisten sehen Kunst und das fragende Denken in einem Kontrast zu der alltäglichen Praxis der rationalistisch-technischen Moderne. Nach Heidegger entreißt das Kunstwerk den Menschen der Praxis und macht ihm „das Offene möglichen Anderseins“ (Luckner 2008, S. 120) zugänglich. Eine Anspielung auf diese Denkweise ist in *Tauben im Gras* präsent. In dem Text wird explizit eine gewisse Nähe zu Heidegger zum Ausdruck gebracht, als Emilia „Philipp auf den Holzwegen, ratlos im

⁵³⁶ Heidegger sprach im ähnlichen Sinne über das Bemessen und Berechnen, das das Sein durch Manipulationen zugänglich machen soll. (Jamme, Christoph; Harries, Karsten: *Martin Heidegger [Kunst, Politik, Technik]*, Fink Verlag, München 1992, S. 265)

⁵³⁷ Über die Technisierung kann man schon im Zusammenhang mit den griechischen Philosophen Platon und Aristoteles sprechen, deren Aufbruch zur Philosophie mit dem Begriff „techné“ verbunden war. Die Methode stand im Zentrum der Philosophie von Descartes und gewann über die Aufklärung und die Philosophie Hegels bis zur Technisierung immer mehr an Bedeutung. (Pöggeler, Otto: *Hermeneutik der technischen Welt: eine Heidegger-Interpretation*, Unibuch-Verl., Lüneburg 2000, S. 18-19)

Gestrüpp in den Fußangeln Heideggers“ (TG 35) imaginiert.⁵³⁸ Damit wirft sie Philipp die mangelnde Sorge um die praktischen Dinge vor und schreibt seiner Untätigkeit, die eine Analogie der „Gelassenheit“⁵³⁹ zu sein scheint, einen beeinträchtigenden Einfluss auf seine Leistungsfähigkeit zu. So erhält die Heideggersche Philosophie in Emilias Gedanken eine betont negative Konnotation.

Die Betrachtungen der Moderne sind in *Tauben im Gras* zum Teil auf der Ambivalenz von Europa und insbesondere Deutschland und den Vereinigten Staaten von Amerika gegründet. Der Roman nimmt eine Bestandaufnahme der Amerikanisierung der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft für sich in Anspruch, die als Bestandteil des Prozesses der Modernisierung gezeichnet wird. Mit Hilfe eines Ensembles von Figuren amerikanischen Ursprungs werden in den Text die Darstellungen der in Deutschland neuen Sitten und Gewohnheiten hineinmontiert. An dem Verhalten der Figuren der Deutschen wird der zunehmende Materialismus vorgeführt, dessen Begleitprozess eine Veräußerlichung der Lebensformen ist. Es entsteht ein Porträt Nachkriegswestdeutschlands, in dem Phänomene wie Promiskuität, kommerzialisierte Kultur und medialisierte Öffentlichkeit eine bedeutende Rolle spielen.⁵⁴⁰

In dem Roman wird gezeigt, wie die Deutschen in der Zeit des sich anbahnenden Wirtschaftswunders den Verlockungen des Konsums erliegen. Der Kontext gibt zu verstehen, dass dies nicht zuletzt eine Folge der Anwesenheit der amerikanischen Besatzungssoldaten in Europa ist. Die in dem Text auftretenden amerikanischen Besatzungssoldaten bringen amerikanische Waren nach Deutschland und erwecken mit den Limousinen, in denen sie durch die Stadt fahren, in den Gemütern der deutschen Figuren Neid, zugleich aber auch Ehrfurcht, die an eine Art Vergöttlichung der Amerikaner grenzt: „Ein kleines Mädchen wischte den Staub vom horizontblauen Lack einer Limousine. Das kleine Mädchen arbeitete eifrig; man konnte meinen, es putzte das himmlische Fahrzeug eines Engels.“ (TG 76) Dieser Hinweis auf die Gottähnlichkeit der Amerikaner wegen ihrer Wagen findet eine ironische

⁵³⁸ Martin Heideggers *Holzwege* kamen im Jahre 1950 heraus. Sie stellen eine Theorie der Moderne dar. Heidegger kritisiert darin die neuzeitliche Subjektivität und befasst sich auch mit dem Nihilismus der Gegenwart. (Josef Quack: Wolfgang Koeppen im Kontext der Moderne, in: Jahrbuch 2008 der Internationalen Wolfgang Koeppens Gesellschaft, Band 4, S. 28)

⁵³⁹ Byung Chul-Han 1999, S. 189.

⁵⁴⁰ Wegen seiner Realitätsnähe und Aktualität wurde der Roman *Tauben im Gras* als „Gegenwartsroman“ bezeichnet (Häntzschel, Hiltrud; Häntzschel, Günter: „Ich wurde eine Romanfigur“ [*Wolfgang Koeppen 1906-1996*], Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006, S. 84). In dem Roman kommt eine erzählte Wirklichkeit zum Vorschein, die mitunter unter dem Zeichen des in der Nachkriegszeit propagierten „Realismus des Unmittelbaren“ zu stehen scheint. (zu der Literatur der Nachkriegszeit siehe Scherpe: *Erzwungener Alltag*, in: Nachkriegsliteratur in Westdeutschland 1945-1949, Schreibweisen, Gattungen, Institutionen; Hrsg. von Jost Hermand, Helmut Peitsch und Klaus R. Scherpe, Berlin 1982, S. 35)

Brechung in der Betrachtung von Heinz, in die der Erzähler eine pessimistische Vorwegnahme eines zukünftigen Krieges mischt: „Es war eine Nation von Autofahrern, die sich da breitmachte. Die Wagen parkten in langen Reihen. Wenn ihnen das Benzin ausginge, würden sie hilflose Kutschen sein, Hütten für Schäfer, wenn man nach dem nächsten Krieg Schafe weiden sollte [...]“ (TG 77) Das Auto gewinnt in dem pessimistischen Modernediskurs, den der Roman konturiert, den Status eines kollektiven Symbols.⁵⁴¹ Es scheint den leitenden Diskurs der Moderne als eine Epoche der Emanzipation des Menschen von der Natur und seiner absoluten Herrschaft mit Hilfe der Technik widerzuspiegeln: „Jetzt waren die Wagen, blank und flink, eine stolze Automobilausstellung, ein Triumph des technischen Jahrhunderts, eine Saga von der Herrschaft des Menschen über die Kräfte der Natur, ein Symbol der scheinbaren Überlistung der Trägheit und des Widerstandes im Raume und in der Zeit.“ (T 77) An einer anderen Stelle werden die Automobile personifiziert, indem sie als „das Lied des Reichtums summend“ (T 77) dargestellt werden. Sie fungieren in dem Text durchaus als Exponenten des technischen Zeitalters und sind zugleich die Verkünder von dessen Untergang, weil sie Unordnung in die Stadt bringen und ihrer Besatzung „einen Anstrich von Übermut, Frevel und Sybaritentum“ (T 78) geben, worin das Unkontrollierbare, Kampflustige und zugleich Hedonistische der Moderne getroffen wird.

Entscheidend für die in dem Roman dargestellte Opposition von Amerika und Europa ist die Dichotomie zwischen der Zivilisation und der Kultur. Aus den in den Handlungsverlauf des Romans eingeschalteten Schilderungen der Realität der Nachkriegszeit ist ersichtlich, dass Koeppen zum Ausdruck bringen will, dass auch die Kultur dem zivilisatorischen Kalküldenken zum Opfer fällt, indem sie z. B. zum leicht absetzbaren Artikel der Reisebüros wird. Mit der Einführung einer Gruppe amerikanischer Lehrerinnen in die Handlung, die Deutschland mit dem Ziel bereist, seine kulturellen Denkmäler kennenzulernen, wird in dem Roman der Aufschwung des Tourismus thematisiert. Eine von den Amerikanerinnen, die Kay heißt, verfügt über eine Vorstellung der Deutschen als eine Nation von Künstlern und Philosophen. Sie verbindet die deutsche Kultur mit Namen wie Mann, Kleist, Hölderlin, Hofmannsthal, Goethe und Schiller und erinnert sich an einen deutschen Professor, der vor

⁵⁴¹ Das Kollektivsymbol „Auto“ erfüllt in dem Roman zusehends die Funktion einer elementar-literarischen Form. Es wird als Produkt von mehreren Diskurs-Interferenzen kontextualisiert. Es wird indirekt zum Thema der Zeitungen und des Rundfunks, indem in diesen Medien über den Kampf um Öl, den Rohstoff für den Autoverkehr, berichtet wird. Es symbolisiert nicht nur das technische Zeitalter, sondern auch den politischen Einfluss der Vereinigten Staaten in Nachkriegseuropa. Nicht minder steht es für den weltlichen Erfolg des Individuums. Es integriert also den technologischen Diskurs der Moderne und im engeren Sinne des Wortes den kulturellen Nachkriegsdiskurs, der von der Amerikanisierung wesentlich geprägt wurde. Nicht zuletzt deutet der Text an, dass sich in den Automobil-Kult auch Elemente des mythologischen Diskurses eingeschrieben haben. (vgl. Link 1983, S. 13)

den Nazis nach Amerika emigrieren musste und in den amerikanischen Verhältnissen unter Heimweh litt. Deutschland haftet in ihrem Bewusstsein etwas Kulturelles, Romantisches und Müßiggängerisches an, während die Vereinigten Staaten von Amerika etwas Technokratisches, Geschäftiges und Rationalistisches haben. Doch ist auch für die wetsdeutsche Gegenwart, so wie sie in dem Roman gestaltet wird, kennzeichnend, dass sie nicht mehr an das Traditionelle gebunden ist. Daraus lässt sich schließen, dass die Einführung der Gruppe der reisenden amerikanischen Lehrerinnen in die Romanhandlung durch die Intention des Autors motiviert wurde, die deutsche kulturelle Tradition als nur noch etwas Antiquarisches zu zeigen, wovon nun unter den Bedingungen des Marktsystems Kapital gewonnen wird.

Philipp empfindet Widerwillen gegen das Marktsystem und kommt sich darin unnütz vor. Er registriert, dass die Menschen sich in die Arbeiten stürzen und dass der Grund, weshalb sie sich derartig vereinnahmen lassen, in ihrer Sinnlichkeit liegt. Aus seinen Reflexionen geht das Urteil hervor, dass die sinnlichen Bedürfnisse mitschuld daran sind, dass der Mensch das Leistungsprinzip hinnimmt. Daran zeigt sich der Verfall des Geistes, dem sich Jaspers in *Die geistige Situation der Zeit* zuwendet (Jaspers 1967, S. 112).

[...] warum klebt er Pakete? Um seine Maschinen zu verschicken, warum verschickt er sie? Um Geld zu verdienen, um gut zu essen, um sich gut zu kleiden, weil er gut schlafen will, Emilia hätte diesen Mann heiraten sollen, und was tun die Leute mit den Maschinen, die sie bei ihm gekauft haben? Sie wollen mit ihnen Geld verdienen und gut leben, sie stellen Sekretärinnen an, schauen ihnen auf die Waden (...) (TG 59)

Was sich bei Philipp feststellen lässt, ist eine Handlungshemmung, die auf seinen Zweifel an der Sinnhaftigkeit der Aktivitäten unter den Bedingungen des kapitalistischen Wirtschaftssystems und der Kulturlosigkeit der Zeitepoche, in der er lebt, zurückzuführen ist. Er lehnt es so z. B. ab, einen Film für den populären Schauspieler Alexander nach dem Geschmack des Massenpublikums zu schreiben. Er ist jedoch auch weit davon entfernt, das kulturelle Bewusstsein seiner Zeitgenossen ändern zu wollen. Dies unterscheidet ihn von dem amerikanischen Schriftsteller Mr. Edwin, dessen Position andererseits in vielfacher Hinsicht mit der Philipps übereinstimmend ist.

Mr. Edwin ist als eine Figur entworfen, die auf die Tendenzen ihrer Zeit aktiv antwortet. Er kommt nach München mit dem Vorhaben, die traditionellen Werte sowie die hohe geistige Kultur zu rehabilitieren. Philipp sympathisiert zwar mit Edwins Anschauungen und hält seine Zeitdiagnose für durchaus wahrhaftig, er ist allerdings skeptisch, ob es sich angesichts der geschichtlichen Entwicklung und der kulturellen Situation der Nachkriegszeit verwirklichen lässt, das Ansehen der fragwürdig gewordenen ethischen und kulturellen Kategorien wieder herzustellen. Der Erzähler führt auf mehreren Ebenen aus, dass die moderne Zeit zu sehr

durch den Verlust von sinntragenden Lebensperspektiven und die Zetrümmerung der einheitlichen Weltbilder⁵⁴² gekennzeichnet ist. Für den Schriftsteller resultiert daraus, dass er nichts Allgemeines und Verbindliches mehr sagen kann.

War Philipp ein Schriftsteller? Herr der Schreibgeräte? Ein gedemütigter Herr! Wenn er den Mund aufmachte, ein Zauberwort ausspräche, würden sie losklappen: willige Diener. Philipp wusste das Zauberwort nicht. Er hatte es vergessen. Er hatte nichts zu sagen. Er hatte den Leuten, die draußen vorübergingen, nichts zu sagen. Die Leute waren verurteilt. Er war verurteilt. Er war in anderer Weise verurteilt als die vorübergehenden Leute. Aber er war auch verurteilt. Die Zeit hatte diesen Ort verurteilt. Sie hatte ihn zum Lärm und Schweigen verurteilt. (TG 59)

Die Betrachtung, dass die Zeit den Ort zum Lärm und Schweigen verurteilt hat, verrät, dass Philipp nicht das Vertrauen zu der ewigen Gültigkeit der Kunst wie Mr. Edwin hat. Die Literatur ist für ihn nicht in dem Sinne über die Geschichte erhaben, dass sie diese auf einen gemeinsamen Nenner bringen und sie mit dem Anspruch auf eine überzeitliche Gültigkeit ihres Blicks darstellen kann, sondern unterliegt selbst den historischen und kulturellen Wandlungsprozessen. Deshalb hat Philipp „nichts zu sagen“ und rechnet sich auch zu den „Verurteilten“.

Um zu verdeutlichen, welche Werte und Kategorien in *Tauben im Gras* diskutiert werden und welcher Standpunkt für Edwin und Philipp, die beide in dem Roman als kritische Kommentatoren ihrer Zeitepoche auftreten, kennzeichnend ist, werden im Folgenden die Perspektiven Philipps und Edwins zusammengefasst. In Bezug auf die Figuren Edwins und Philipps scheint in *Tauben im Gras* eine besonders starke Intertextualität vorzuliegen. Als Prätext bietet sich die besprochene Schrift *Die Geistige Situation der Zeit* von Karl Jaspers an. Als historischer Hintergrund dann die Wertediskussion, die nach dem Zweiten Weltkrieg in den Jahrgängen 1945-1948 der Zeitschrift „Die Wandlung“ stattgefunden hat.⁵⁴³ Im Zentrum der Wertediskussion stand Karl Jaspers, dem als „das eigentlich Böse“ der Zeit der Nihilismus erschien.⁵⁴⁴

In der Schrift *Die geistige Situation der Zeit* schreibt Jaspers über die geistige Arbeit, „welche in einer Beschränkung ohne Rücksicht auf augenblickliche Forderungen der Umwelt ein Werk sucht“ und definiert den Künstler als einen „Einzelnen, der aus der Welt hinaustritt, um zu finden, was er ihr dann zurückbringt.“ (Jaspers 1998, S. 117) Von ähnlichen Auffassungen des Künstlertums geht auch das Künstlerverständnis Edwins und Philipps aus. Sowohl Edwin wie auch Philipp sind als kritische Geister konzipiert, die in der Einsamkeit

⁵⁴² Vgl. Vietta 1992, S. 7-12.

⁵⁴³ Koberstein 1996, S. 53.

⁵⁴⁴ Damit unterscheidet sich Jaspers von Sartre, mit dem er jedoch den gemeinsamen Ausgangspunkt teilt, wenn er für die Freiheit des Menschen plädiert. Nun handelt es sich nicht um eine Freiheit von Gott, sondern um eine Freiheit, die mit Gott und den überlieferten Werten rechnet. (siehe dazu Koberstein 1996, S. 53)

den anonymen Mächten ihrer Epoche zu entgehen suchen. Sie sind auf sich selbst zurückgewiesen. Edwin verkörpert jedoch im Unterschied zu Philipp einen der Tradition verpflichteten Künstler und Denker, der in Relation zu der Geschichtlichkeit steht und den Zeitgeist seiner Epoche als „echten Gegner“ (vgl. Jaspers 1998, S. 118), um es mit Jaspers zu sagen, wahrnimmt. Er ist trotz seiner anwachsenden Kulturskepsis noch immer geistig schaffend und bemüht sich um Widerhall. Philipps Isolation ist dagegen unüberwindbar, weil er schon mehr oder minder losgelöst von der Tradition ist.

Wenn Jaspers meint, dass der Künstler ohne Widerhall „sich selbst zweideutig wird“ (Jaspers 1998, S. 118), deutet er damit an, dass der Künstler ohne Echo seitens des Publikums an sich selbst zu zweifeln beginnt. Einen verstummten Künstler ohne Echo, der unter Selbstzweifel leidet, stellt Philipp dar. Er lebt in einer Zerstreuung, aus der er nicht zurückfinden kann (vgl. Jaspers 1998, S. 118). Er verliert angesichts der Unbeständigkeit der Phänomene der Welt der Nachkriegszeit den Sinn des Ganzen. Seine Existenz ist fragmentarisch und vermisst ein klar definiertes Ziel. Die Jasperssche Definition des modernen Skeptikers beschreibt ihn völlig:

Es ist, als ob ihm der Atem genommen wäre, weil die Welt geistiger Wirklichkeit, aus der der Einzelne erwachsen muss, wenn ihm geistig gelingen soll, was Bestand hat, ihn nicht mehr umgibt. (Jaspers 1998, S. 118)

Mr. Edwin steht in der Tradition der Kunst, von der Jaspers in *Die Geistige Situation der Zeit* schreibt, dass sie „den Menschen in seiner Totalität ergriffen hat.“ (Jaspers 1998, S. 120) Kunst müsste nach Jaspers „die Transzendenz fühlbar machen.“ (Jaspers 1998, S. 121) Auch Mr. Edwin verteidigt eine Kunstauffassung, die mit der Transzendenz rechnet. Man erfährt über ihn, dass er „sein Leben den geistigen Bemühungen geweiht hat“ (TG 198). Der überlieferten Kultur Treue haltend, verachtet er die moderne, innovative und dezentrierte Schreibweise Gertrude Steins. Während seiner Rede behilft er sich nichtsdestotrotz mit einem Zitat dieser amerikanischen Dichterin, mit dem er die Situation der modernen Zeit umschreibt. Er vergleicht die modernen Menschen mit „Tauben im Gras“ (TG 223), womit er auf ihre metaphysische Orientierungslosigkeit anspielt. Damit reflektiert er den zeitgenössischen Geist als nihilistisch und die zeitgenössische Situation als in erhöhtem Maße von der Kontingenz bedroht.

Wie Tauben im Gras, sagte Edwin, die Stein zitierend, und so war doch etwas von ihr Geschriebenes bei ihm haften geblieben, doch dachte er weniger an Tauben im Gras als an Tauben auf dem Markusplatz in Venedig, wie Tauben im Gras betrachteten gewisse Zivilisationsgeister die Menschen, indem sie sich bemühten, das Sinnlose und scheinbar Zufällige der menschlichen Existenz bloßzustellen, den Menschen frei von Gott zu schildern, um ihn dann frei in Nichts flattern zu lassen, sinnlos, wertlos, frei und von Schlingen bedroht, dem Metzger preisgegeben, aber stolz auf die eingebildete, zu nichts als Elend führende Freiheit von Gott und göttlicher Herkunft. Und dabei, sagte Edwin, kenne doch schon jede Taube ihren Schlag und sei jeder Vogel in Gottes Hand. (TG 223-224)

Mit der Betrachtung, dass „jeder Vogel in Gottes Hand“ sei, scheint sich Mr. Edwin auf eine poetische Art und Weise auf das philosophische Postulat Karl Jaspers` zu beziehen, dass der Ursprung der Existenz in der Transzendenz liegt: „Das Umgreifende ist das, was alles Seiende umgreift, ohne selbst von einem anderen umgriffen zu werden, es ist das Sein selbst.“ (Koberstein 1996, S. 52) Die Mutmaßung Edwins, dass die modernen Menschen „dem Metzger preisgegeben sind“, erfasst den Hang des säkularisierten Menschen, eine Ersatzreligion in den totalitären Ordnungen zu suchen. Man kann deshalb die Figur Edwins als eine Figur verstehen, mit deren Einführung Wolfgang Koeppen gegen den Sartreschen Atheismus polemisiert. Nun unterscheidet sich die Position Mr. Edwins jedoch trotz gewisser Gemeinsamkeiten von der Philipps, die viel dezentrierter als die Mr. Edwins ist und an der Schwelle zwischen Tradition und der radikalen Modernität verortet werden kann.

Mr. Edwin sieht sich mit den Tendenzen der rationalistisch-technischen Moderne konfrontiert und reagiert darauf mit dem Gegenentwurf einer geistigen Welt, in der Welt- und Menschenbilder vereinheitlicht werden. Diese Welt ist ausgeprägt christlicher und humanistischer Natur. Edwin beruft sich in seiner Rede auf die Antike, die mittelalterliche Scholastik und beschwört den Geist als Quelle des wahren Seins. In seiner Rede figurieren die großen altgriechischen Dichter sowie Dante und Goethe. Die Stützen der Weltanschauung, zu der er sich bekennt, sind „die Dome und die Schulen“ (TG 221). Damit sind zwei Stichwörter gefallen, die mit der traditionellen Kultur des Abendlandes verknüpft sind – die christliche Religion als Vermittlerin der Transzendenz und die Bildung – zwei Domänen des Geistes, aus dem allein nach Mr. Edwin der Sinn zu schöpfen ist und der allein gegen den Werteverfall etwas bewirken kann. Die Betonung des Geistigen, der Freiheit⁵⁴⁵ und des Ursprungs des Menschen in Gott sowie die Warnung vor dem Fall der menschlichen Existenz ins Sinn- und Wertlose sind eindeutige Bezugspunkte zu der Philosophie Kierkegaards.

Die Darstellung der Entmenschlichung des neuzeitlichen Geistes verbindet Koeppens Texte auf der Bedeutungsebene mit dem Diskurs Gabriel Marcel's. Nun soll damit nicht behauptet werden, dass Koeppen die Texte Gabriel Marcel's rezipiert hat. Marcel schrieb sein zentrales zivilisationskritisches Werk *Sein und Haben* ja auch erst in den 1960er Jahren. Die Ähnlichkeiten zwischen dem existentialistischen Diskurs der Koeppenschen Romane und dem Diskurs Marcel's ergeben sich meines Erachtens rein aus dem gleichen kulturhistorischen Kontext. Marcel weist in seiner Schrift *Sein und Haben* darauf hin, dass der neuzeitliche Geist „jeder Verbundenheit und jeder Existenz beraubt“ ist (Marcel 1968, S. 197).

⁵⁴⁵ Die „Leidenschaft der Freiheit“ ist nach Kierkegaard nötig für die Selbstwahl im ethischen Stadium. (Olšovský, Jiří: *Niternost a existence (Úvod do Kierkegaardova myšlení)*, Akropolis, 2005, S. 45)

In dem Roman *Tauben im Gras* wird auf mehreren Ebenen analog von der Entmenschlichung der Wissenschaft gesprochen, die sich in dem unpersönlichen Moment des wissenschaftlichen Zugangs zu dem Menschen offenbart. Die einzelnen Handlungssequenzen legen dar, wie der unpersönliche Geist der Moderne auf das Selbsterleben des Menschen, den Umgang der Menschen miteinander und die Wahrnehmung der Lebenswelt Einfluss nimmt. Die Handlungen und Selbstreflexionen der Figuren enthüllen, dass ihrem Erleben das Gefühl der Einheit mit der Lebenswelt entschwunden ist. Es ist z. B. bei Philipp zu beobachten, dass er keine Vertrautheit mit der Natur spürt: „[...] ich hasse Wiesen, warum soll ich auf einer Wiese liegen? ich liege nie auf einer Wiese, die Natur ist mir unheimlich, die Natur beunruhigt, ein Gewitter beunruhigt mit dem Wechsel der elektrischen Spannung auf der Haut und in den Nerven, es gibt nichts Böseres als die Natur.“ (TG 151) Der Roman handelt von dem Wirklichkeitsverlust, der auch die moderne Wissenschaft dominiert, die sich von dem unmittelbaren Bezug zur Realität losgelöst hat, indem sie dem Welt- und Menschenbild alles Konkrete weggenommen und den Menschen zu einem Abstraktum verwandelt hat. Als Repräsentant des neuen Weltbildes tritt in dem Roman der Amateurwissenschaftler Schnakenbach auf, der einsieht, dass die Welt, die auf den Kausalgesetzen der klassischen Physik beruht, nicht mehr stimmt.

Schnakenbachs Weltbild war unmenschlich. Es war völlig abstrakt. (TG 219)

Mit dem Thema des Wirklichkeitsverlustes der Moderne befasst sich der Textabschnitt, in dem der Psychiater Behude Blut spendet. Aus seinen Gedankengängen geht hervor, dass ihm sein eigenes Blut zu einer chemischen Flüssigkeit geworden, die sich „in Zeichensprache der Mathematik“ (TG 24) ausdrücken lässt. Die Blutspende, die er absolviert, ist nicht als ein wohlthätiger Akt der Nächstenliebe zu beurteilen, sondern als eine Art Selbstkasteiung. Diese ist wiederum nicht Ausdruck des Gottesglaubens, sondern eine Vorbereitung auf die Sprechstunden, während derer Doktor Behude Leute behandeln muss, zu denen er keine menschliche Beziehung hat. Er betrachtet sie vielmehr als Parasiten an seiner Existenz und sieht sich daher gezwungen, durch die Blutspende wieder die innere Balance zu erreichen. Das Motiv der Blutspende, „Gleichgewicht zwischen den Kräften und Forderungen des Körpers und der Seele herzustellen“ (TG 25), deutet den vorwiegend egoistischen Aspekt dieses Aktes an.

Die rationalistische Tendenz der modernen Wissenschaften, die Menschen zu objektivieren, wird in *Tauben im Gras* dort aufgezeigt, wo geschildert wird, wie Doktor Behude seine Patienten nach ihren psychischen Problemen eingeteilt hat. Sie sind für ihn keine ganzheitlichen Menschen, sondern bloß Träger dieses oder jenes Symptoms und

insgesamt unter dem wenig differenzierenden Begriff „der Halbverrückten“ subsumierbar. Damit wird in dem Roman die moderne Psychiatrie problematisiert.⁵⁴⁶

Die Schar der Halbverrückten liebt und bedrängt den Dr. Behude, die Neurotiker, die Lügner, die nicht wissen, warum sie lügen, die Impotenten, die Schwulen, die Pädophilen, die sich in Kinder vergaffen, kurzen Röcken folgen, nackten Beinen, die Literaten, die zwischen allen Stühlen sitzen, die Maler, denen die Farben des Lebens zu geometrischen Strichen zusammenfließen, Schauspieler, die an toten Worten ersticken (...) (TG 26)

Die zitierte Perspektive Doktor Behudes, die Elemente der auktorialen Rede erkennen lässt, gibt zudem mehrere Hinweise auf die labile Stellung der Künstler in der Nachkriegswelt. Es ist daraus zu ersehen, dass die Schriftsteller nicht mehr als zuverlässige Deuter der menschlichen Existenz und Ratgeber in ethischen Fragen wirken können. Sie sind gleich wie alle anderen Menschen nicht von dem Empfinden der Relativität der Phänomene der modernen Zeit verschont geblieben. Die Schauspieler treten in Theaterstücken auf, deren Botschaft ihren Zeitgenossen nichts mehr mitzuteilen hat, weil die Paradigmen sich gänzlich geändert haben. In der Malerei gedeiht die abstrakte Darstellung der Wirklichkeit auf Kosten der Mimesis. Die Kunst kann dem Menschen keine Orientierung im Dasein gewährleisten. Anhand des zitierten Textabschnittes kann man sich nicht zuletzt dessen vergewissern, dass es dem Künstler in der Spätmoderne nicht besser als den „Geisteskranken“ geht. Hier muss betont werden, dass Wolfgang Koeppen immer die Verbundenheit des Künstlers mit den von der Gesellschaft Ausgeschlossenen hervorhob.

Eine Dehumanisierung im interpersonalen Umgang hat Jaspers den Wissenschaften vorgeworfen:

Soziologie, Psychologie und Anthropologie lehren den Menschen als ein Objekt zu sehen, über das Erfahrungen zu machen sind, mit deren Hilfe es durch Veranstaltungen modifizierbar ist; so erkennt man wohl etwas am Menschen, nicht den Menschen selbst; der Mensch aber als Möglichkeit seiner Spontaneität wendet sich gegen sein bloßes Resultatsein. (Jaspers 1999, S. 148)

Die Existenzphilosophie wird von Jaspers als eine Denkrichtung vorgestellt, deren Grundthese ist, dass der Mensch nicht definierbar ist. Er grenzt sie hiermit von dem wissenschaftlichen Diskurs ab.

Existenzphilosophie würde sogleich verloren sein, wenn sie wieder zu wissen glaubte, was der Mensch ist. Sie würde wieder Grundrisse geben, um das menschliche und tierische Leben in seinen Typen zu erforschen, wieder Anthropologie, Psychologie, Soziologie werden. Ihr Sinn ist nur möglich, wenn sie in ihrer Gegenständlichkeit bodenlos bleibt. (Jaspers 1999, S. 150)

Der Einfluss des wissenschaftlichen Diskurses, konkret der theoretischen Physik, auf das Weltbild des modernen Menschen wird ebenfalls in *Tauben im Gras* thematisiert. In den

⁵⁴⁶ In dem Roman wird die psychiatrische Praxis über die Figur Doktors Behudes de facto als ein Bereich dargelegt, der den Menschen eine Identität aufzwingt. Damit scheint bei Koeppen eine literarische Präfiguration des Foucaultschen Machtdiskurses vorzuliegen. (zu Psychiatrie und Macht siehe Foucault, Michel: *Wahnsinn, eine Frage der Macht*, in: Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, S. 71)

sprunghaften und inkohärenten Gedanken Emilias, denen die literarische Form des Bewusstseinsstroms verliehen wird, kommt zum Ausdruck, inwiefern sich in das Denken des modernen Menschen Fragmente der neuzeitlichen wissenschaftlichen Spezialdiskurse eingeschrieben haben.

Jede Perle ein Mikrokosmos der Unterwelt, ein Gewimmel von Atomen, Elektronen und Quanten, Giordano Bruno sang auf dem Scheiterhaufen das Lied von der Unendlichkeit des Alls (...) (TG 37)

Der Text von *Das Treibhaus* stellt die Spezialisierung der einzelnen Wissensbereiche in der Moderne heraus. In der Szene, in der Keetenheuve einer Besprechung des Parlamentausschusses über den Wohnungsbau beiwohnt, reflektiert er über die Undurchschaubarkeit der finanziellen Prozesse im kapitalistischen Wirtschaftssystem. Der Text zeigt, dass der Wohnungsbau zwar etwas ist, was die elementaren menschlichen Bedürfnisse zufriedenstellen soll, das damit zusammenhängende Verfahren jedoch zu kompliziert, als dass der Laie es verstehen könnte. Die Aufmerksamkeit Keetenheuves bezieht sich auf die Tatsache, dass ein solches Verfahren so viele Instanzen einschließt, dass man nicht weiß, wer die Hauptverantwortung trägt. Während der Besprechung werden Ziffern ausgesprochen, die den Nichtfachmann Keetenheuve verblüffen und ihm keine Einsichtnahme in den Prozess ermöglichen. Infolge dessen bleibt Keetenheuve als Nichtfachmann von der Absprache ausgeschlossen und ist zu der Position des passiven Zuhörers verurteilt. Dabei soll er in dem Ausschuss aufpassen, dass es zu keinem Betrug kommt. Er muss sich jedoch gestehen, von der Absprache so wenig zu verstehen, dass er nicht imstande wäre, einen Betrug zu entdecken.

An dem Phänomen der modernen finanziellen Prozesse wird festgemacht, dass der zivilisierte Mensch der fortgeschrittenen Moderne nicht mehr das handelnde Subjekt und die komplizierten Mechanismen der Welt nicht mehr Objekt seiner Denkvorgänge sind, sondern dass er selbst zum Objekt der über ihn hinausgehenden Prozesse gemacht wird. Diesen Zug der modernen Welt, in der spezialisierte Techniken die führende Rolle spielen, hebt auch Marcel hervor.

Dieses Subjekt selbst erscheint als das Objekt möglicher Techniken, unter denen nur schwer definierbare Zusammenhänge bestehen. (Marcel 1968, S. 201)

In *Das Treibhaus* kann man lesen:

Niemand würde die Millionen sehen, von denen Korodin sprach. Niemand hatte sie jemals gesehen. Selbst Korodin, der den Zahlenspuk vorführte, hatte die Millionen nicht gesehen. Sie standen auf dem Papier, wurden auf dem Papier weitergereicht, und nur auf dem Papier wurden sie verteilt. (T 104-105)

Keetenheuves Eindruck, dass die finanzielle Sphäre eine Art Magie betreibt, korrespondiert mit der These Heideggers, dass die technisch-rationalistische Moderne über ein Potential der

„Verzauberung“ verfügt. Heidegger sprach in diesem Zusammenhang nicht von einer „Entzauberung der Welt“ (im Unterschied zu Max Weber),⁵⁴⁷ wie viele Kritiker der Moderne, sondern von einer „Behexung durch die Technik“ (siehe dazu Pöggeler 2000, S. 14). Keetenheuve verspürt gegenüber den finanziellen Transaktionen eine Ohnmacht, die ihn an die Grenzen des menschlichen Könnens mahnt. Das Verzauberungspotential der technischen Welt wird in dem Text des öfteren in mehreren Kontexten diskutiert. Symptomatisch ist, dass sich der Erzähler zwecks der Charakterisierung der ökonomischen Prozesse der Moderne der Begriffe aus dem Bereich der Esoterik bedient, mit denen zum Ausdruck gebracht wird, dass das Handeln der modernen Fachleute an das magische Handeln erinnert. Es ist ein Handeln, das auf Prinzipien beruht, die für den „Uneingeweihten“ absolut unerschließbar sind.

Selbst Stierides, der Bankier der Reichsten, begriff das magische Spiel der Zahlen nicht; aber er war Meister in einem Yoga, das seine Konten wachsen ließ. (T 105)

An einer anderen Stelle wird das Gebäude des Kommissariats als ein magisches Zauberwerk beschrieben.

Obwohl es Tag war, brannten im ganzen großen Gebäude Tausende von Leuchtröhren, und sie erhöhten den unwirklichen, den magischen Eindruck, den der Pfahlbau im Wald machte. Das Kommissariat war wie der Palast eines mächtigen Zauberers [...] (T 98)

Das pessimistische Bild der Nachkriegszeit in *Tauben im Gras* runden düstere Vorhersagen der Zukunft einer Welt ab, in der Kampf um Energiequellen und Rohstoffe geführt wird. Die Natur wird in dem Roman als Opfer der menschlichen Ambitionen dargestellt: „Öl aus den Adern der Erde, Steinöl, Quallenblut, Fett der Saurier, Panzer der Echsen, das Grün der Farnwälder [...]“ (TG 9) Mit ähnlicher polemischer Absicht spricht Marcel über die Ausbeutung der Welt.

Die Welt selbst scheint unter diesem Gesichtspunkt danach zu streben, bald wie ein einfacher Stapelplatz, der auszubeuten ist, bald wie ein gebändigter Sklave zu erscheinen. (Marcel 1968, S. 200)

Der Roman *Tauben im Gras* schildert die Nachkriegszeit als eine Zeit, in der der Überlebenskampf und der Raubbau an der Natur den Krieg abgelöst haben. Er macht einsichtig, dass dem Deutschen der Nachkriegszeit nicht mehr lediglich darum geht, sich eine materielle Existenzbasis zu sichern, sondern eine Chance zu erhalten, das Dasein möglichst lustvoll zu erleben. So wird z. B. über den Kampf ums Öl berichtet.

Wenn man genau hinsieht, stellt man fest, dass es in dem Roman mehrere Aussagen darüber gibt, dass der Mensch, so im Kampf gegen die Natur begriffen, sich an seinen materiellen Interessen orientiert. In den Erzählerkommentaren des Zeitgeistes wird stets in den Vordergrund die Sicht gerückt, dass die politischen Mächte der Welt in erster Linie um

⁵⁴⁷ Pöggeler 2000, S. 14.

die Sicherstellung der Ressourcen bemüht sind, ohne sich zu kümmern, welche negativen weltweiten Folgen dieses Tun in der Zukunft haben kann. Der Raubbau an den Ressourcen wird in *Tauben im Gras* als eine Handlung wahrgenommen, die zu dem Dritten Weltkrieg führen kann. Der Erzähler reflektiert den Hedonismus der Nachkriegsgeneration als ein Verhalten, das ein Ausweichen vor der Auseinandersetzung mit der Zukunft bedeutet: „Der Tod treibt Manöverspiele. Bedrohung, Verschärfung, Konflikt, Spannung. Komm-du-nun-sanfter-Schlummer.“ (TG 237) Um die Zukunftsängste mit Hilfe von mythologischen Denkstrukturen auszudrücken, wird in den Text das Bild der Auguren eingeführt, denen in dem täglichen Überlebenskampf niemand die Aufmerksamkeit widmet.

Flieger waren über der Stadt, unheilkündende Vögel. Der Lärm der Motoren war Donner, war Hagel, war Sturm. Sturm, Hagel und Donner, täglich und nächtlich, Anflug und Abflug, Übungen des Todes, ein höhles Getöse, ein Beben, ein Erinnern in den Ruinen. Noch waren die Bombenschächte der Flugzeuge leer. Die Auguren lächelten. Niemand blickte zum Himmel auf. (TG 9)

Die Nachkriegszeit wird in *Tauben im Gras* als eine „Atempause auf dem Schlachtfeld“ (TG 9) bezeichnet – eine kurze Phase des Aufbaus vor dem unausweichlichen Abbruch. Aufbau und Abbruch werden als zwei sich ergänzende Phänomene präsentiert. Die Erzählerkommentare sowie die Beschreibungen des Alltags der Westdeutschen legen nahe, dass die Dialektik des Aufbaus und des Abbruchs dem Streben des modernen Menschen, sich über die Natur und den Lauf der Dinge Gewalt zu verschaffen, entspringt. In den Text werden dementsprechend Schilderungen des mit dem wachsenden ökonomischen Standard sich steigernden Bedürfnisses nach Wohlstand eingefügt. Manchen Figuren ermöglicht der Wohlstand, das Negative des Daseins zu neutralisieren. Der Erzähler macht deutlich, dass der Wohlstand ähnliche Wirkungen wie Betäubungsmittel hat: „Auch Frau Behrend liebte die Stätte, den bevorzugten Versammlungsort gleichgeseelter Genossinenschaft, wo man bei Kaffee und Sahne sich wohligh der Erinnerung an Ehefreuden, wohligh dem Schmerz des Verlassenseins, wohligh der Bitternis der Enttäuschung hingeben konnte.“ (TG 117)

Das Verhalten des Menschen in der rationalistisch-technischen Moderne erscheint in dem Roman durchaus unter der Perspektive der Suche nach „den Annehmlichkeiten des Daseins“ (TG 19). Bevorzugung des Konsums und ein Verlangen nach dem Reichtum ist die Lebenshaltung der meisten Figuren in *Tauben im Gras* und in *Das Treibhaus*. So findet es Frau Behrend schön, „zu den reichen Leuten zu gehören“ (TG 20), und ihre Tochter Carla hofft darauf, dass Doktor Frahm eine Abtreibung an ihr vornimmt, wenn sie ihn durch die von den Amerikanern gewonnenen Genussmittel besticht. Die Welt, in die sie durch die Heirat mit dem Amerikaner Washington Price zu gelangen hofft, ist eine Welt der „automatischen Küchen, der Waschwunder und der Spülmaschinen“ (vgl. TG 51) – eine Welt, in der man sehr

bequem leben kann, in der allerdings alle natürlichen Gefühle ausgestorben sind. Der Erzähler kommt darauf zu sprechen, dass es in Amerika Puppen für die Kinder gäbe, „die echte Tränen weinten“ (TG 51), und fügt den ironischen Kommentar hinzu, dass es „die einzigen Tränen waren, die in diesem Paradies geweint wurden“ (TG 51). Wiederholt also erscheint in dem Roman die Betrachtung, dass das Bewusstsein des modernen Menschen falsch ist. Dass Carla kein Mitgefühl mit dem empfangenen Kind hat und die Elternschaft erst auf die Zeit aufschiebt, wenn sie den erwünschten Lebensstandard erreicht hat, erweist sich als eine moderne Einstellung zur Mutterschaft. Carla begreift die Existenz als ein angenehmes Leben inmitten der technischen Errungenschaften, was durchaus materialistische Lebensperspektiven verrät.⁵⁴⁸

Ein weiteres Attribut der rationalistisch-technischen Moderne, auf das sich Koeppens Romane *Tauben im Gras* und *Das Treibhaus* konzentrieren, ist die Betriebsamkeit und das damit einhergehende Eingehen des Individuums in der Arbeitswelt. Beides wird aus der Perspektive der Protagonisten dekonstruiert. Die Protagonisten werden als Figuren konzipiert, die sich weigern, sich dem Rhythmus der modernen Welt anzupassen. Das entspricht dem kritischen Zeitdiskurs, an dem sich u. a. der angelsächsische Dichter, Dramatiker und Zivilisationskritiker T. S. Eliot beteiligte, den man teilweise in der Figur Mr. Edwins identifizieren kann. T. S. Eliot schrieb im Jahre 1952 das Nachwort zu den Schriften des deutschen christlichen Philosophen Josef Pieper, die in diesem Jahr in englischer Übersetzung unter dem Titel „Leisure, the basis of culture“⁵⁴⁹ erschienen. Nun hat diese Feststellung keine Relevanz für den Roman *Tauben im Gras*, der bereits 1951 herausgegeben wurde, ist jedoch von besonderer Bedeutung im Falle des Romans *Das Treibhaus*, in dem die Position des Erzählers und des Protagonisten, was die Arbeitswelt und die Muße angeht, gedankliche Korrespondenzen zu Pieper und Eliot aufweist.

Keetenheuve verkörpert einen Menschen, der in seinem Dasein nicht nur Handlungsintentionen verfolgen will (auch wenn er dies eine Zeitlang als Politiker tut, was er sich nach dem Tod seiner Frau zum Vorwurf macht), sondern gerne auch Muße findet, in der

⁵⁴⁸ Die utopische Glückserwartung, die mit technisch-wissenschaftlicher Tätigkeit verbunden ist, wird zu einem Gegenstand der Reflexion in dem existentialistischen Diskurs Heideggers (Luckner 2008, S. 29). Ludger Heidbrink verweist darauf, dass die moderne Teleologie die Erlösung in den innerweltlichen Bereich legt. (Heidbrink 1994, S. 161) Carlas Sehnsucht nach dem Leben in den USA dominiert die Vorstellung einer Art Erlangung des weltlichen Glücks, dem etwas nahezu Paradiesisches innewohnt, indem der Erzähler akzentuiert, dass dem Amerikaner die Möglichkeit angeboten wird, in absoluter Geborgenheit zu leben: „[...] Sicherheit jeder Art wurde von Tablettenfabrikanten und Insurancegesellschaften angeboten, keine Angstträume ängstigten mehr, denn you can sleep soundly tonight mit Maybels Magnesium Milch [...]“ (TG 51)

⁵⁴⁹ Es handelt sich um die Schriften *Muße und Kult* und *Was heißt philosophieren?*. (Pieper, Josef: *Was heißt philosophieren: Vier Vorlesungen*; Mit e. Nachw. von T. S. Eliot, Kösel, München 1967, S. 130)

man sich nicht genötigt fühlt, etwas zu bewirken. Lebenspraktische Orientierungen werden in seinen Reflexionen zu markant von der triebhaften und herrschsüchtigen Struktur des Menschen determiniert, die Ursache der Kriege und des Kulturverfalls sei. Die Muße, die er sucht, ist jedoch nicht mit der Freizeit zu verwechseln. Ihr Sinn besteht in der Möglichkeit, die Welt und das Dasein frei – d. h. zwecklos – zu reflektieren und damit die Welt der Arbeit zu transzendieren. Er sieht ein, dass die Arbeit und die Politik nicht genügen, „dem Leben den Sinn zu geben“ (T 102) und dass sie den Menschen nicht vor der „ungeheuren Öde des Daseins“ (T 102) schützen.

In dem Roman werden diejenigen minderwertigen Daseinsformen dargestellt, die aus der Überschätzung des Wertes der Arbeitswelt resultieren und zu keiner wirklichen Transzendierung des Arbeitstages führen können. In einer merkwürdigen Korrespondenz mit Pieper wird in *Das Treibhaus* eine Welt gestaltet, in der das Religiöse in die Sphäre des Weltlichen einbezogen wird, indem die Religion politisiert wird. Es ist eine Welt, wo das Poetische keinen Platz finden kann und die erotischen Beziehungen zwischen Mann und Frau durch triebhafte Sexualität banalisiert werden, so dass Keetenheuve konstatieren muss, dass „es nicht Liebe und Leidenschaft“ (T 100) ist, was die Männer und Frauen um ihn herum zueinanderführt.⁵⁵⁰ Die Zwecklosigkeit des Denkens ist etwas, was Keetenheuve in seiner Umwelt gar nicht registriert, weshalb er sich unter seinen Zeitgenossen wie ein Fremdling vorkommt: „[...] eine Jugend verbissenen Gesichts, was für vernünftig galt, was dem Vorankommen diente, steuerte ihr Herz, sie dachten an den Stundenplan und nicht an die Sterne.“ (T 43) Symptomatisch ist, dass Keetenheuve auch den Gesichtsausdruck der Verbissenheit aus dem Willen zur Leistung erklärt und die Leistung als etwas wahrnimmt, was in der Gesellschaft der 1950er Jahre sanktioniert wird.

Die Darstellung der Art und Weise, wie die durchschnittlichen Menschen ihre Freizeit erleben, lässt eine kritische Intention des Autors erkennen. Keetenheuve, der in dem Text als kritischer Beobachter der Lebensweisen der anderen Figuren fungiert, registriert, dass die Menschen in der Freizeit dazu tendieren, sich auf einem sehr niedrigen geistig-kulturellen Niveau zu amüsieren. Zum Gegenstand seiner kritischen Reflexionen werden u. a. Kinos.

Vor dem Kino standen Halbwüchsige. Sie gingen zweimal in der Woche in das Kino hinein, und an den anderen Tagen standen sie vor dem Kino. Sie warteten. Worauf warteten sie? Sie warteten auf das Leben, und das Leben, auf das sie warteten, blieb aus. [...] Die Burschen warteten für sich. Die Langeweile hauste in ihnen wie eine Krankheit, und in ihren Gesichtern war es schon zu lesen, daß sie langsam an dieser Krankheit sterben würden. (T 127)

⁵⁵⁰ Pieper betont die „Erschütterung durch Eros“ (Pieper 1967, S. 20) als ein Ereignis, das den Menschen in „größere und tiefere Welt“ hinausführt. (Pieper 1967, S. 21)

Aus der Passage lässt sich ersehen, inwiefern in den 1950er Jahren die Unterhaltungskultur das Monopol über die Freizeit der Menschen übernommen hat und die Verarmung ihres inneren Erlebens verursachte. Es wird sichtbar gemacht, dass die vor dem Kino wartenden Halbwüchsigen sich nicht mehr zum authentischen Leben aufrufen können, wofür ihnen nun die Unterhaltungskultur einen Ersatz bietet.⁵⁵¹ Der Erzähler deutet an, dass die mangelnde Lebens- und Selbsterfahrung bei ihnen zur Langeweile führt, die als eine Krankheit verstanden wird – es handelt sich offensichtlich um eine modifizierte Bezugnahme auf die Kierkegaardsche Denkfigur der Verzweiflung als „Krankheit zum Tode“. Die Erfahrung der Langeweile wird in dem Roman als eine kennzeichnend moderne Erfahrung kontextualisiert.⁵⁵²

Eine ablehnende Einstellung zu dem Verfall der Lebensformen seiner Zeitgenossen formuliert in den 1960er Jahren noch radikaler Gabriel Marcel.

Man sieht nicht ein, warum eine Gesellschaft von Ignoranten, deren persönliches Ideal darin besteht, sich in Tanzsälen zu erregen, in sentimental oder kriminellen Filmen zu zittern, nicht auch im Ganzen eine Gesellschaft von Ignoranten sein soll. Es ist einleuchtend, daß sich diese Individuen in dem, was sie an Niedrigem und Rohem haben, zusammenfinden. (Marcel 1968, S. 203)

Ähnlich scharf lehnt Keetenheuve während seines nächtlichen Spaziergangs durch Bonn die Phänomene der Werbung und der Massenkultur ab: „Nie wird ein Mensch so den Sekt einschenken, nie wird jemand so auf dem Pferd sitzen, und warum sollte man es auch tun – aber diese Gestalten waren echte Schattenkönige des Volkes.“ (T 126) Er registriert, wie die Massenkultur die Wirklichkeit verfälscht und die Menschen der Fähigkeit zu denken und ihre Existenz authentisch zu leben beraubt.

Nach Jaspers stellt das Massendasein des modernen Menschen ein „Dasein ohne Existenz“ (Bollnow, S. 37). Er stellt der Masse gegenüber die Familie und warnt vor solchen Auflösungstendenzen der Moderne wie Ehescheidung, Abtreibung, polygame Sexualität und Selbstmord (Jaspers 1999, S. 53). Er betont, dass der Mensch gesellschaftliche Ordnungen, „daher auch eine Ordnung des Sexuellen braucht“ (Jaspers 2004, S. 147). Er konstatiert die

⁵⁵¹Die Welt der Jugendlichen, so wie sie in *Das Treibhaus* dargestellt wird, kann als eine Parabel eines entfremdeten Lebens interpretiert werden, das zahlreiche Merkmale des Heideggerschen „Man“ aufweist. Bei Heidegger ist „Man“ das durchschnittliche und alltägliche Dasein, dessen Seinsweise das „Verfallen“ ist, weil ihm die Authentizität (bei Heidegger „Eigentlichkeit“) fehlt. (Byung Chul-Han, S. 22) Keetenheuve beobachtet an den jungen Männern und Frauen die Unfähigkeit, den Möglichkeiten ihrer Existenz nachzugehen. Damit geraten sie in eine ähnlich ausweglose Position wie zu ihren Lebzeiten seine Frau Elke.

⁵⁵²Über die Verkümmern der Erfahrung in der Moderne schreibt Walter Benjamin. Er leitet davon die Unmöglichkeit des Erzählens ab. Die Unterhaltungskultur kann man nach ihm als Produkt einer Zeit verstehen, in der man infolge der Fragmentarisierung des Erfahrenen nicht mehr zusammenhängende Narrative bilden kann (siehe dazu Málek, Petr: *Melancholie moderny. Alegorie • Vyprávěč • Smrt*, edice Studie, Dauphin 2008, S. 99). Die in *Das Treibhaus* geschilderte Zuwendung der jungen Generation zu der Unterhaltungskultur lässt sich als literarische Diagnose der Unmöglichkeit der Erfahrung in der Gesellschaft der fortgeschrittenen Moderne verstehen, die in eine Unerzählbarkeit des Lebens resultiert.

Erkrankung der Sexualität durch „erotische Leidenschaft ohne Dauer“ (Jaspers 2004, S. 154) und „den Ehebruch“ (Jaspers 2004, S. 154). Soll die Liebe zweier Menschen vollkommen sein und den Anforderungen der Eigentlichkeit gestehen, so muss sie alle ihre Momente, zu denen „sexuelles Begehren, das Spiel der Erotik, die Leidenschaft, die Ordnung der Ehe und schließlich die ewige Herkunft in der Verbindung zweier“ (Jaspers 2004, S. 152) gehören, vereinen.

In den Koeppenschen Texten wird Sexualität selten als ein Bereich der Harmonie, so wie diese Jaspers vorschwebt, dargestellt. Sie treibt vielmehr die Destruktion der Daseinsordnung voran und spiegelt die Entwurzelung des Menschen in der Moderne wider. In der Nachkriegstrilogie erfolgt die Darstellung der modernen Sexualität als eine Sphäre, die sich von der Ordnung der Welt emanzipiert hat und nur noch ihrem biologischen Moment folgt. Das mangelnde Potential der Sexualität zur Zuordnung des Individuums in soziale Gruppen produziert in der Koeppenschen Romanwelt die Vereinsamung der Figuren. Keetenheuve heiratet die sechzehnjährige Elke aus rein sinnlichen Gründen. Die Ehe mit ihr ist nicht als ein Raum dargestellt, in dem kommunikative Prozesse stattfinden, und gleichfalls erfüllt sie nicht die Funktion einer Institution, die bei der Sozialisierung des Menschen mithilft: „Er hatte seine Frau beerdigt. Und da er sich im bürgerlichen Leben nicht gefestigt fühlte, erschreckte ihn der Akt der Grablegung, so wie ihn auch Kindtaufen und Hochzeiten entsetzten und jedes Geschehen zwischen zwei Menschen, wenn die Öffentlichkeit daran teilnahm und gar noch die Ämter sich einmischten.“ (T 8) Sie ist vielmehr ein Durcheinander von Sinnlichkeit, Zweisamkeit und gemeinsamen Kontroversen, in dem zwei Menschen mit unterschiedlichen Lebensauffassungen nur in flüchtigen Momenten der erotischen Verbindung ein Zusammengehörigkeitsgefühl erleben: „Er beugte sich über Elkes Mund, der Biergeist, Sankt Spiritus, der Flaschenteufel stieg ihm mit ihres Atems Hauch entgegen, es ekelte ihn, und doch fühlte er sich angezogen, und schließlich war er es, der sich dieser Schwäche hingeben mußte.“ (T 21)

Von Keetenheuve berichtet der Erzähler, dass er „begehren, jedoch nicht erziehen konnte“ (vgl. UL 15). Dass er die Ehe eingegangen ist, erscheint selbst Keetenheuve als ein Irrtum. Jaspers fasst dabei Ehe und Familie als eine Institution auf, die sich gegen die modernen Prozesse der Sinnentleerung behaupten kann. Er erblickt in der Ehe und in der Familie mit Kindern die Überreste eines sinnträchtigen Lebens, dessen Erosion die Moderne verursacht hat.

Die Ehe, dieses kostbares Gut, ist eines der Wunder der Geschichte: diese Ordnung der wilden Geschlechtlichkeit, diese Einsetzung der Verpflichtungen zwischen den Gatten und gegenüber Kindern. (Jaspers 2004, S. 148)

Ähnlich wie der deutsche Soziologe Max Weber sieht Jaspers als eine mögliche Lebensführung in der Moderne den Protestantismus. Eine Hochschätzung des Protestantismus ist in dem Roman *Die Mauer schwankt* explizit. Der Baumeister Johannes von Süde reagiert auf die Wandlungen der Zeit des Ersten Weltkrieges durch den Versuch, sein Leben und seinen beruflichen Werdegang in Eintracht mit der protestantischen Ethik einzurichten.

Der Versuch, dem Dasein durch die Befolgung der protestantischen Moralexistenzen eine ethische Entität zu geben, entstammt der modernen Erfahrung des Zerfalls der kollektiven Weltanschauung, der eine Zersplitterung in viele Subjektivitäten zur Folge hat, von denen keine den Anspruch auf absolute Gültigkeit erheben kann. Nun fehlt dem Protestantismus des Baumeisters jedoch die religiöse Seite. Geblieben ist nur die Orientierung auf die weltliche Sphäre der Tugend und der alltäglichen Unternehmungen. Jaspers schätzt am Protestantismus die religiöse Empfindung hoch, in der Gott verborgen bleibt. Auch Johannes von Süde kann Gott keinerlei auffassen. Er geht aber nicht mehr in die Kirche – er ist nicht religiös, sondern ist ein Mann „von sehr ordentlich nüchterner Gesinnung“ (M 3). Die Religion als Glaube, Idee und Gewohnheit ist in seinem Gemüt schon überholt.⁵⁵³ Gott ist in seinen Gefühlen nur noch als Abwesenheit präsent. In dem Roman wird ein Bild der Moderne gezeichnet, das besagt, dass der moderne Mensch die religiöse Haltung verloren hat.

⁵⁵³ Marcel, Gabriel: *Sein und Haben*, Schöningh, Paderborn 1968.

2.2.7 Selbstmordthematik

I

Mit dem Thema des Selbstmordes, das in *Eine unglückliche Liebe* eine bedeutende Rolle spielt und das Ende von *Das Treibhaus* dominiert, tut sich in Bezug auf die Romane Wolfgang Koeppens ein Spielraum auf, in dem diese Texte zu den Texten von Jean-Paul Sartre, Albert Camus und dem österreichischen Schriftsteller und Essayisten existentialistischer Prägung Jean Améry⁵⁵⁴ in Beziehung gesetzt werden können. Alle drei genannten Existentialdenker haben sich der Problematik des Selbstmordes zugewandt, sie vor der Folie der modernen Subjektivität behandelt und Jean Améry darüber hinaus an literarisch anmutenden Beispielen konkretisiert. Dieses Kapitel wird das Suizidenden und -verhalten der ausgewählten Koeppenschen Protagonisten eingehend analysieren und zu zeigen suchen, dass der Koeppensche Selbstmorddiskurs eine literarische Repräsentation des existentialistischen Denkens ist.⁵⁵⁵

Camus betrachtet den Selbstmord im Kontext des Absurden. Er vertritt die Meinung, dass der Mensch seinem Leben dann ein Ende bereitet, wenn er keinen besseren Ausweg aus dem von ihm als unerträglich empfundenen Dasein weiß. Wie sich also einsehen läßt, ist der Selbstmord für Camus ein Akt, dessen Anlass ein äußerst sensibles Wahrnehmen der Diskrepanz zwischen dem Menschen und der Wirklichkeit ist. Dieses Wahrnehmen hatte sich mit der Etablierung der modernen Subjektivität vertieft, weshalb es zum Gegenstand der Reflexion der Existentialphilosophie wurde, die die modernen Befindlichkeiten erörtert. Das moderne Subjekt definierte sich in zunehmendem Maße als autonom und emanzipierte sich von allgemein verpflichtenden Sinnentwürfen, womit es auf eine Reflexionsebene geriet, wo man von einer Subjektkrise sprechen kann. Nach Camus sind die für die Moderne kennzeichnenden Lebensgefühle Verzweiflung und Entfremdung (Thurnher, Röd, Schmidinger 2002, S. 305). Daraus mag ersichtlich sein, warum ich die Selbstmordproblematik in den Texten Wolfgang Koeppens in den Problemhorizont des existentialistischen Diskurses eingeordnet habe. Der Grund dafür liegt darin, dass der existentialistische Diskurs die Situation des Einzelindividuum unter den Bedingungen der

⁵⁵⁴ Améry bespricht den Selbstmord im Kontext des existentialistischen Diskurses. Er bezieht sich auf Sartre und Heidegger und untersucht den Selbstmord in Bezug auf Ekel, Freiheit und Zeitempfinden.

⁵⁵⁵ Als Ergänzungsmaterial zu den Texten des Existentialismus wird die Studie *Sich selbst das Leben nehmen* von Kai Wode herangezogen, die sich der Typologie des Suizidanten in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts zuwendet. (Wode, Kai: „*Sich selbst das Leben nehmen*“, *Versuch einer Typologie des Suizidanten anhand deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*, Wehrhahn Verlag, Hannover-Laatzten 2007)

Moderne beschrieb und dabei den negativen Aspekten des menschlichen Existierens eine vorrangige Bedeutung zugestand.⁵⁵⁶

Sartre hält in *Das Sein und das Nichts* (*L'Être et le Néant*, Paris 1943)⁵⁵⁷ den Selbstmord für durchaus unlogisch, weil sich der Mensch durch ihn der Zukunft verweigert, die dem Selbstmord erst eine Bedeutung geben könnte. Sartres Haltung scheint auch nicht der Meinung fernzuliegen, dass Selbstmord „eine Feigheit“ (Sartre 2006, S. 928) ist und dass es immer andere Möglichkeiten der Problemlösung gibt. Da solche Lösungen nur eigene Entwürfe des Individuums sein könnten, setzen sie das lebende Individuum voraus. So haftet dem Selbstmord in der Reflexion Sartres etwas schier Absurdes an.

Der Selbstmord ist eine Absurdität, die mein Leben im Absurden untergehen läßt. (Sartre 2006, 928)

Sartre erweist sich hiermit gleich wie Camus, der die Beweggründe für den Selbstmord zwar völlig anerkennt, den Vollzug des Selbstmordes jedoch als unvereinbar mit dem Ethos des absurden Menschen hält, als Apologet der Lebenslogik.

Von den wichtigsten Publikationen, die im deutschsprachigen Raum zu dem Thema des Selbstmordes im 20. Jahrhundert erschienen sind, ist auf den Essay *Hand an sich legen* Jean Améry aus dem Jahre 1976 hinzuweisen. Améry tritt an den Selbstmord als an ein Phänomen heran, das jahrhundertlang tabuisiert wurde. Zu dem Grundzug seiner Betrachtungsweise gehört, dass er auf die suizidale Problematik nicht mit objektivierender Distanz eingeht, sondern versucht, den Leser seines Essays durch Einschaltung von Lebensgeschichten der Selbstmörder betroffen zu machen. Nicht zuletzt wird die Betroffenheit des Lesers auch dadurch erreicht, dass er Denken und Einfühlen miteinander verschwistert und nicht primär das Ziel verfolgt, im Dienste der Selbstmordvermeidung moralisierend zu schreiben.

Im Unterschied zu Albert Camus und Jean-Paul Sartre bringt Améry den Selbstmördern Verständnis entgegen und erkennt „die unverwechselbare Einzigartigkeit ihrer Situation“⁵⁵⁸ (Améry 2004, S. 19) an. Er erwägt ihre Beweggründe, ohne sie zu trivialisieren oder sie aufgrund von rationellen Konstruktionen zu entkräften. Bei Améry behält das menschliche Subjekt das Recht, mit seinem Leben nach eigenem Belieben umzugehen, weil ja nur das Subjekt selbst die „totale und unverwechselbare Einzigartigkeit“ (Améry 2004, S. 19) seiner Situation erlebt. Diese Situation sei Améry zufolge niemals vollkommen mitteilbar und

⁵⁵⁶ Peter Zima siedelt die literarische Form des existentialistischen Diskurses, den existentialistischen Roman, den er „gleichsam synekdochisch als *pars pro toto* der Moderne“ (Zima 2008, S. 286-287) kommentiert, als Übergangserscheinung zwischen Ambivalenz und Indifferenz an. Er stellt nach ihm die aus der Ambivalenzproblematik hervorgehende Krise des Subjektes dar. Zima definiert die existentialistischen Romane als Romane, in deren Mittelpunkt das gefährdete Subjekt steht.

⁵⁵⁷ Die deutsche Ausgabe Hamburg, 1952.

⁵⁵⁸ Das ist ein wesentlich subjektives Moment, das auch bei Koeppen zu finden ist.

deshalb kann sie nicht auf bloße Objektivität reduziert werden. Das menschliche Subjekt stellt eine Entität dar, die über Rechte verfügt, welche von niemandem anderen konfisziert werden können, selbst nicht von dem engsten Familienkreis des Suizidanten.

Denn: Jedermann gehört, ich wiederhole es auf die Gefahr, den Leser zu ermüden, unter Aufmichnahme, der Monotonie geziehen zu werden, in den entscheidenden Lebensmomenten sich selber, und wo er nicht mehr sich gehören will, weil er sich anheimgibt, einer Idee, einem menschlichen Verband, einem Wahne meinetwegen, ist es noch dort seine existentielle Eigengehörigkeit, die ihn handeln oder nicht handeln macht. [...] Die Gesellschaft als Aufsummierung von Individuen, die aber in der Summierung die Lebensfakten des Subjektiven überschreitet, hat ihre Rechte: es sind Rechte, die am Ende doch wieder dem Individuum zugute kommen. (Améry 2004, S. 108)

Da der Suizidant aus eigenem Entschluss stirbt, verwendet Améry statt des Begriffes Selbstmord den Begriff „Freitod“. Der zweitgenannte Begriff berücksichtigt die Tatsache, dass „*ich* es bin, der Hand an sich legt, der da stirbt“ (Améry 2004, S. 13). Das Lebensmoment, in dem Selbstmord als unausweichlich erscheint, ist der Logik des Todes verpflichtet, zu der nur der Suizidär Zugang hat. Die Logik des Lebens vertreten hingegen all diejenigen, die Selbstmord kurzerhand verurteilen. Während die Vertreter der Lebenslogik das Leben als das höchste Gut ansehen, schreibt Améry den Selbstmördern die Denkweise zu, dass das Leben nicht das höchste der Güter sei. Er verweist auf die Absurdität dieser Denkweise, die sich der Vernunft, „dem dienstbaren Geist des Lebens“ (Améry 2004, S. 25), widersetzt.

Nun zeigt auch Améry keineswegs die Tendenz, den Selbstmord verharmlosen oder gar zu verschönern, sondern bemerkt, dass der Selbstmörder ins Nichts flieht und dass der Selbstmord ein ganz und gar absurder Akt ist. Nur scheint das Absurde ihn im Gegensatz zu Sartre nicht zum Widerspruch zu veranlassen – vielmehr akzeptiert es als eine Art Antilogik, der etwas sonderbar Metaphysisches innewohnt.

Camus urteilt in *Der Mythos des Sisyphos*, dass der Selbstmord das einzige wirklich ernste philosophische Problem sei (Camus 2008, S. 11). Das ist dadurch zu begründen, dass die Grundfrage der Philosophie eine Antwort darauf fordert, ob das Leben es wert ist, gelebt zu werden oder nicht. Die Leute, die sich selbst umbringen, machen es nach Camus deshalb, weil sie das Leben nicht lebenswert finden (Camus 2008, S. 12). Daraus ergibt sich, dass die dringlichste aller existentiellen Fragen die des Sinns sei. Camus richtet sich gegen diejenigen Herangehensweisen an den Selbstmord, die ihn nur als soziales Phänomen sehen – dasselbe ist bei Améry feststellbar – und rückt die Beziehung zwischen dem absurden Denken und dem Selbstmord in den Mittelpunkt seines Interesses.

Eine Welt, die sich – wenn auch mit schlechten Gründen – denken und fertigen läßt, ist immer noch eine vertraute Welt. Aber in einem Universum, das plötzlich der Illusionen und des Lichts beraubt ist, fühlt der Mensch sich fremd ... Dieser Zwiespalt zwischen dem Menschen und seinem Leben, zwischen dem Schauspieler und seinem Hintergrund ist das Gefühl der Absurdität. Da alle normalen Menschen an Selbstmord gedacht

haben, wird es ohne weiteres klar, daß zwischen diesem Gefühl und der Sehnsucht nach dem Nichts eine direkte Beziehung steht. (Thurnher, Röd, Schmidinger 2002, S. 304)

An einem Beispiel eines Selbstmörders erläutert Camus, wie ein trauriges Ereignis den Menschen zum Selbstmord anregen kann. Er bedient sich diesbezüglich der Wendung, dass die Geschichte den Mann „ausgehöhlt habe“ (Camus 2008, S. 13). Das Ausgehöhltwerden geht nach ihm mit Reflexion einher, womit das moderne Moment seines Selbstmorddiskurses auffällt.

Die Auslöser des Selbstmordes sind laut Camus unkontrollierbar. Die Motive können durchaus kleinlich sein. Mit dem Selbstmörder kann an dem Tage, bevor er Selbstmord beging, „sein Freund in einem gleichgültigen Ton“ (Camus 2008, S. 13) gesprochen haben. Verwandte Fälle berührt Améry, als er über einen Mann schreibt, der Selbstmord wegen eines unwesentlichen Streites mit seiner Frau begeht. Das in dem ersten Paragraph dieses Kapitels beschriebene, von dem Einzelnen als Diskrepanz zwischen ihm und dem Universum wahrgenommene Gefühl bezeichnet Camus als Gefühl der Absurdität (siehe dazu Kapitel 2.2.3).

Aus freiem Willen sterben setzt voraus, daß man, und sei es nur instinktiv, das Lächerliche dieser Gewohnheit erkannt hat, das Fehlen jedes tiefen Grundes, zu leben, die Sinnlosigkeit dieser täglichen Betriebsamkeit, die Nutzlosigkeit des Leidens. (Camus 2008, S. 14)

Zwischen dem Absurden und dem Selbstmord besteht so ein nachweisbarer Zusammenhang. Von zentraler Bedeutung ist die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Lebens.

Nach Camus ist die Selbstmordtendenz eher bei denjenigen Menschen zu beobachten, die vor dem Selbstmordentschluss davon überzeugt waren, dass das Leben einen Sinn hat. Die Verneiner des Lebenssinnes verweigern nach Camus demgegenüber oft das nackte Leben nicht. Fürs Weiterleben sorgt einerseits der Körper, der sich vor der Vernichtung fürchtet und andererseits die Hoffnung, die man in die Zukunft setzt. Camus bestreitet allerdings, dass der Selbstmord die unausweichliche Konsequenz des Gefühls der Absurdität sein müsste. Er ist vielmehr der Meinung, dass es nicht nötig ist, das Absurde durch den Selbstmord aufzugeben. Die Selbstmörder folgten nach ihm bis an das Ende ihres Lebens ihrem Gefühl. Damit beweisen sie, dass es eine Logik bis zum Tode gibt. Der unmittelbare Auslöser des Selbstmordaktes sei das Moment, in dem das Denken seine äußerste Grenze erreiche. Der absurde Mensch, für dessen Denken eine Hellsichtigkeit (Thurnher, Röd, Schmidinger 2002, S. 305) ausschlaggebend ist, entsagt dem Leben trotz des Wissens um seine Absurdität nicht, sondern stellt das Absurde seiner Betrachtung aus und wird zum Zuschauer dieses „unmenschlichen Spiels“ (Camus 2008, S. 19). Es bedarf der Ausdauer und des Scharfblicks, um in diesem geistigen Zustand ausharren zu können.

Die Figuren dieses so elementaren wie subtilen Tanzes kann der Geist nun analysieren, um sie danach anschaulich zu machen und selbst zu durchleben. (Camus 2008, S. 19)

Lebt man nach den Bestimmungen authentischer Existenz,⁵⁵⁹ zu denen Illusionslosigkeit gehört, gelangt man zu seiner Jemeinigkeit, die den Selbstmord ausschließt.

II

Nach dem Exkurs in die Selbstmordbetrachtungen von zwei Existentialzdenkern und einem Essayisten, der allerdings als Absolvent des Faches Philosophie weitgehende Kenntnisse auf dem Gebiet des existentialistischen Diskurses besaß, setzt die Auseinandersetzung mit den Texten von *Eine unglückliche Liebe* und *Das Treibhaus* ein, aus der hervorgehen soll, in welchen Aspekten die Selbstmordthematik bei Koeppen existentialistisch inventarisierbar ist.

Wenn man auf die Geschichte der unerwiderten Liebe fokussiert, die in *Eine unglückliche Liebe* erzählt wird, so stellt man fest, dass man es im Falle der Zentralfigur mit einem Suizidären zu tun hat. Indem Friedrich in seinen Gedanken um den Selbstmord als einen eventuellen Ausweg aus seiner frustrierenden Situation kreist, trägt er, mit Améry gesagt, „das Projekt des Freitods“ in sich (Améry 2004, S. 14). Das macht seine Situation vergleichbar mit der der Figur des japanischen Botschafters, mit dem er in Italien ein Gespräch führt, während dessen ihn der Japaner in die japanische Suizidauffassung einweiht. Diese weist mit ihrer Betonung der Kränkung des Individuums unübersehbare Parallelen zu der Philosophie des Absurden auf. Doch dazu komme ich später. Der Titelheld von *Das Treibhaus*, der gescheiterte Abgeordnete Keetenheuve, verkörpert einen Suizidanten. Der Handlungsverlauf des Romans, der sein existentielles Versagen wiedergibt, legt Signale nahe, dass dieses Versagen die Ursache seines Selbstmordentschlusses und -vollzugs ist.

In *Hand an sich legen* wird Selbstmord als ein Akt der Aktivität aufgefasst. Vor dieser Folie erscheint Keetenheuve also aktiver als Friedrich, weil er als eine Figur entworfen ist, die den radikalen Bruch mit dem Dasein wagt. In der Abhandlung Amérys ist der Selbstmord eine Antwort des Suizidanten auf sein Geschick, weshalb er von dem Zum-Tode-hin-Leben unterschieden werden muss. In *Hand an sich legen* heißt es:

Aber: *Muß man leben?* Muß man da sein, nur weil man einmal da ist? Im Moment vor dem Absprung zerreißt der Suizidant eine Vorschrift der Natur und wirft sie dem unsichtbaren Vorschreibenden vor die Füße wie ein

⁵⁵⁹ Liselotte Richter hat in ihrem Nachwort zum *Mythos des Sisyphos* die absurde Existenz treffend interpretiert: „Der Rollencharakter dieses Daseins als absurdes Ziel: immer wechselnd in seiner Darstellung, eine Vielfalt von Seelen in einem Körper, geächtet, ohne Gott, sich ganz in seiner Zeit ausleben und möglichst lange überleben.“ (Kleiner 2000, S. 108)

Theater-Staatsmann einem anderen den Vertrag, der inskünftig nur noch ein Fetzen Papier ist. (Améry 2004, S. 24)

Friedrich legt dagegen die Tendenz an den Tag, sich trotz der Absurdität seiner Situation des unglücklich Liebenden immer noch einen Wandel zum Besseren von dem Schicksal zu versprechen. Seine Gedankengänge legen frei, dass er sich nicht umbringt, weil er auf die künftige Zuneigung Sibylles hofft. Zwar sieht er in bestimmten Momenten ein, dass seine Aussichten auf die Erwidierung seiner Liebe vergeblich sind, fühlt sich jedoch in anderen Momenten bereit, eine gewisse Hoffnung in das Universum zu setzen.⁵⁶⁰

Im Hinblick auf die Thematisierung des Selbstmordes ist in den Koeppenschen Texten auch das Motiv der Todesneigung von besonderer Bedeutung. In der Gestaltung des psychischen Universums Friedrichs und Keetenheuves ist die Todesneigung klar erkennbar. Améry charakterisiert die Todesneigung als Abneigung dem Leben und dem Sein gegenüber. Das Leben ist für ihn mit dem Lebenswillen im Geiste der Auffassung Schopenhauers identisch.⁵⁶¹ Die Todesneigung versteht er jedoch im Gegensatz zu Schopenhauer als einen Trieb, der die totale Negation des Lebenswillens darstellt.⁵⁶² Die Todesneigung, führt Améry aus, kann durch das ganze Leben des Menschen aufgespürt werden. Sie tritt jedes Mal zutage, wenn man resigniert oder faul ist – anders gesagt immer dann, wenn man passiv ist und die Dinge über sich ergehen läßt, ohne in deren Lauf einzugreifen.

In ähnlicher Weise zeichnet sich die Figur Keetenheuves durch eine Todesneigung aus. Man kann anhand Keetenheuves in seinen inneren Monologen festgehaltenen Selbstanalysen und Rückblenden die Beobachtung machen, dass sie der ständige Begleiter seines Lebens ist. Keetenheuves Arbeit in einem Wald in Kanada, die zeitlich in den Zeitraum des Zweiten Weltkrieges fällt, sein Hang zum defätistischen Verhalten, sein Zögern, wenn es gilt, auf der politischen Szene strategische Kontakte anzuknüpfen – all das sind Symptome seiner resignativen Neigungen, die mitunter in die Phantasien des Alterns und des Todes übergehen, Ein Beispiel von vielen:

⁵⁶⁰ Nach Ernst Tugendhat lernt man mit dem zunehmenden Alter, dass man die Wünsche in Einklang mit dem Universum bringen müsse. Trotzdem aber blieben für den Menschen seine Wünsche das Ausschlaggebende. Würde man sich nicht gegen die Grenzen stemmen, die einem die Realität vorgibt, so würde man die Überlebensfähigkeit verlieren. (Tugendhat, Ernst: *Über den Tod*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006, S. 53)

⁵ Nach Schopenhauer bleiben die Todesneigung und der Selbstmord eindeutig der Logik des Lebenswillens verhaftet. Man sehne sich nach der Selbstvernichtung deshalb, weil man seinen Lebenswillen nicht unumschränkt in die Welt ausdehnen kann.

⁵⁶¹ Mit den Affinitäten Koeppens zu Schopenhauer befasste ich mich in der Studie *Reflexion kontra Wollen: Figuren der Lebensskeptiker in den Romanen Wolfgang Koeppens unter dem Gesichtspunkt der pessimistischen Philosophie Arthur Schopenhauers*.

Keetenheuve Gesandter Keetenheuve Exzellenz. Er war verblüfft. Aber die Ferne lockte ihn, und vielleicht war es die Lösung aller Probleme. All seiner Probleme! Es war Flucht. Es war wieder Flucht. Es war die letzte Flucht. Sie waren nicht dumm. Aber vielleicht war es auch die Freiheit; und er wußte, daß es die Pensionierung war. (T 91)

Die Todesneigung Keetenheuves wird dadurch deutlich, dass Keetenheuve nach dem Verlust seiner Frau, der in dem Text als ein Ereignis fungiert, welches die Kulmination seiner Umwandlung im Bewusstsein in Richtung Entfremdungsprozess von dem Leben verursacht, mit der Vorstellung kokettiert, den Rest seines Lebens auf der Gesandtschaft in Guatemala zu verbringen. Es fällt auf, dass in seiner Phantasie alle Gegenstände auf der guatemalteckischen Gesandtschaft, die er ungeachtet der geographischen Entfernung bis ins kleinste Detail imaginiert, unter der Last des Staubes verkommen. Die Staubassoziationen scheinen eine latente Sehnsucht zu implizieren, sich selbst in Staub zu verwandeln. Laut Améry dominiert das Denken des Selbstmörders der Gedanke, Staub zu sein, der „ebenso schreckhaft wie wohltuend sei“ (Améry 2004, S. 84). Die Verbindung des Staubes mit dem Assoziationsfeld des Todes drückt sich in *Das Treibhaus* darin aus, dass Keetenheuve in den Bonner Büros, in denen Lebenstüchtigkeit herrscht, den Umstand wahrnimmt, dass sie „staubfrei“ (T 73) sind. Der Gegensatz von „staubfrei“ (T 73) und „staubig“ entspricht dem Gegensatz zwischen dem Leben und dem Tod, der Lebenstüchtigkeit der anderen Romanfiguren, die das Bonner Milieu bevölkern, und der Resignation Keetenheuves, die mehrmals die Figur der Flucht nachvollziehbar macht.

Nach Améry sei der Weg zum Selbstmord vom Anbeginn her geebnet. Eine literarische Analogie dieser Betrachtung ergibt sich in dem Text von *Das Treibhaus* aus Keetenheuves melancholisch gefärbten Rückblenden, in denen es explizite Verweise auf eine Abneigung der *Vita activa* gegenüber gibt. Die Wahrnehmung der Existenz als Existenzlast drückt sich u. a. in Keetenheuves Ekelgefühlen aus, die ihn nicht nur von der Welt und den anderen, sondern auch von seinem eigenen Körper entfremden. Es ist zu registrieren, dass sich diese Ekelgefühle auf das ganze Dasein ausbreiten – die abstrakten, nicht körperlichen Erscheinungen nicht ausgenommen. Dem Belegen der abstrakten Begriffe mit sinnlichen Eigenschaften liegt dabei ein Moment der Geschichts- und Existenzkritik zugrunde. So werden z. B. mit dem Gestank negative Sachverhalte wie Unrecht und Vergeblichkeit verknüpft: „[...] sie stanken nach dem Wort Unrecht und nach dem Wort Vergeblich.“ (T 13)

Allem, was das Gemüt Keetenheuves durchstreift, haftet etwas Ekelhaftes und Begrenzendes an. Das in dem Roman mehrmals variierte Bild des Treibhauses steht für Keetenheuves Unbehagen innerhalb der Schranken des Körpers und der Außenwelt, dessen materielle Wirklichkeit ihn bedrängt. Hier ist ein exemplarisches Treibhaus-Bild, das auf die

Störung des körperlichen Wohlbefindens Keetenheuves aufmerksam macht, welches zu seiner Entfremdung von der Existenz Anlass gibt: „Es roch intensiv nach Feuchtigkeit, Erde und Blüten, dabei wurde es immer wärmer, man schwitzte, das Hemd klebte am Leib, und wieder hatte Keetenheuve die Vorstellung, sich in einem großen Treibhaus zu befinden.“ (T 52)

Es ist also primär der Ekel vor dem Existierenden, der dazu beiträgt, dass Keetenheuve schließlich der Existenz absagt und dem Nichts, das Améry als die „todbleiche Nichtigkeit“ (Améry 2004, S. 81) umschreibt, entgegengeht. Mit dem Selbstmord vollzieht er den Akt des Aufgebens des Lebens und der Haltung in der Wirklichkeit der Bundesrepublik der Adenauer-Ära, die aus seiner Sicht zu sehr von dem Lebenswillen in seiner vulgären Form bestimmt wird. Sein Ekel lässt sich als Ekel vor der Anstrengung der Existenz unter den Bedingungen des Konsumkapitalismus verstehen, der in seinen für die Gesamtaussage des Romans konstitutiven Wirklichkeitswahrnehmungen einer Kritik unterzogen wird. Améry thematisiert nun den Ekel vor der Anstrengung der Existenz im allgemeineren Sinne. Bei Sartre geht es ganz allgemein um Ekel vor dem Existierenden. Bei Koeppen wird die existentialistische Betrachtung des Ekels um ganz konkrete geographische und zeitspezifische Aspekte erweitert. In den existentiellen Ekel Keetenheuves mischt sich offenkundig der Ekel vor der Betriebsamkeit der anderen in dem Roman auftretenden Figuren, die die westdeutsche Nachkriegspolitik und –wirtschaft repräsentieren. Die Figur des Ekels dient in *Das Treibhaus* also eindeutig als Vehikel der Gesellschaftskritik. Nichtsdestoweniger bestätigt sich die Annahme, dass Koeppen mit dem Motiv des Ekels vor der Anstrengung der Existenz die Denkfigur des Ekels vor der Anstrengung der Existenz, die Améry einführt, vorweggenommen hat.

Wie der Ekel vor der Anstrengung funktioniert, erläutert Améry an dem Beispiel eines Abiturienten, der weiß, dass bei dem Abitur alles schief gehen wird und nur noch Frieden im Gemüt haben will. Seine Bereitschaft zum Selbstmord wird von Améry als Ausdruck seiner Sehnsucht nach der Befreiung von den Anstrengungen, die das Abitur ihm abfordern würde, betrachtet. In *Das Treibhaus* besitzen diejenigen Darstellungen einige Ähnlichkeiten mit diesen Erörterungen Amérys, die Keetenheuves Überlegungen, ob es sich angesichts der geplanten Wiederaufrüstung überhaupt lohnt, eine Antirüstungs-Rede im Parlament vor den militaristisch und nationalistisch gesinnten Abgeordneten zu halten, nahebringen. Dass diese Überlegungen mit der Sehnsucht nach Ruhe des Gemüts verbunden sind, ist ein Beleg für Keetenheuves oben besprochene Neigung zur Resignation. Wie zuwider Keetenheuve die Anstrengungen des Lebens sind, wird dabei an mehreren Stellen des Romans, nicht nur im Zusammenhang mit seinen Reflexionen über den Beruf des Politikers, illustriert. Ein Hang

zur Lethargie scheint ihm so gewissermaßen angeboren zu sein. Er selbst disqualifiziert ihn als eine Willensschwäche:

„Niemand hatte ihn gesehen, niemand hatte ihn sehen können, denn leider hatte er die Tat nicht getan, er hatte wieder nur geträumt [...]“ (T 11)

In einem anderen Zusammenhang spricht Améry von denjenigen Menschen, der sich z. B. „fürs Werk“ (Améry 2004, S. 90) oder für eine Idee aufopfern wollen, als von potentiellen Selbstmördern. Die literarische Repräsentation dieses Denkens lässt sich sowohl in *Eine unglückliche Liebe* wie auch in *Das Treibhaus* entdecken. In den Schilderungen der Handlungen und der Denkprozesse Friedrichs und Keetenheuves kann man Hinweise auf das zentrale Merkmal dieser Figuren finden, das in der monomanischen Struktur ihrer Psyche besteht. Während ein Indiz für die Monomanie Friedrichs ist, dass er erotisch an einer einzigen Frau interessiert ist, veranlasst in Bezug auf Keetenheuve dessen totale Hingabe an die Idee der friedlichen Welt zu einer ähnlichen Deutung.

Die Enttäuschungen, die Keetenheuve durch die Konfrontation mit der negativen Realität der geschichtlichen Welt erlebt, prägen selbst seine Einstellung gegenüber der Existenz. Seine Vorbehalte gegen die Existenz können anhand des Handlungszusammenhangs als Resultat seiner Verlusterfahrungen interpretiert werden, der Text signalisiert jedoch auch, dass sie eine Begründung in seiner psychischen Beschaffenheit haben mögen. Seine Rückblenden legen nahe, dass bereits in seinen Kinderjahren zu seinen Grundcharakteristika Faulheit und eine ironische Distanz zu der Umgebung gehörten. Er war kein fleißiger Schüler, ganz im Gegenteil hatte er die Angewohnheit, den Fleiß der anderen herabzusetzen. Dass er Anstrengungen scheut, verrät auch seine im Laufe der Handlung sich verselbständigende Teilnahmslosigkeit an den existenziellen Sorgen der Menschen, die sich an ihn als Vertreter des Volkes mit den Bitten um die Lösung ihrer Probleme wenden. In der Szene, in der sich Keetenheuve in seinem Büro aufhält, bis er schließlich der ihm adressierten Briefe gewahr wird, läßt er die Briefe der Bittsteller ungelesen und wird von der Lust gepackt, sie vom Tisch zu fegen. Seine fehlende Bereitschaft, sich der Angelegenheiten der Bittsteller anzunehmen, ist eines der Momente, in denen sein Handeln gegenüber der Gesellschaft regellos wird. Die Szene, in der Keetenheuve schließlich den Versuch macht, ein Gedicht von Charles Baudelaire zu übersetzen, eignet sich durch den Verweis darauf, dass die Poesie ihm ermöglichte, in „ästhetisch wehmütigen Gefühlen“ (T 74) zu schwelgen, als Veranschaulichung seiner melancholischen Disposition.

Améry verweist in *Hand an sich legen* auf die Zeitauffassung Heideggers, in der der Begriff der Sorge dominant ist. Heidegger identifiziert die Zeit mit der Sorge. Das zeitliche

Dasein hat nach ihm den Sorgecharakter. Das bedeutet, dass das zeitliche Dasein in erster Linie Aktivitäten des Individuums ausfüllen, die sich um das Besorgen und die Zukunftspläne drehen. Améry knüpft an die Zeitbetrachtungen Heideggers an und deduziert, dass der Selbstmörder sich durch den Freitod der Zeit entzieht. Die Zeit, die sonst mitsamt dem Raum seinen Lebenslauf völlig beherrscht und zum Teil seines Ichs wird, wird in dem Selbstmordakt negiert. Mit analogen Momenten haben wir es in dem melancholischen Zeiterleben Keetenheuves zu tun: gleich am Anfang von *Das Treibhaus* erfährt man von ihm, dass er vor seinem Eintritt in die Politik praktisch jenseits der Zeit lebte. Dies wird folgendermaßen metaphorisch beschrieben: „Nach langer Brache faßte die Zeit nach ihm und nahm ihn ins Getriebe, und er glaubte damals, daß sich in der Zeit etwas erfüllen würde.“ (T 12) Mit der Aufnahme des politischen Engagements nach dem Krieg kehrt Keetenheuve wieder in die Zeit zurück. Nichtsdestotrotz ist bei ihm auch weiterhin eine Zeitabneigung feststellbar, die sich bei ihm im Medium der Sehnsucht nach dem Altwerden und dem Tod ausdrückt.

Guatemala war Frieden, Guatemala war Vergessen, Guatemala war Tod. Und das wußte, wer` s ihm anbot, genau, der wußte, daß er gerade darauf anbeißen würde, auf Frieden, auf Vergessen, auf den Tod. (T 113)

Kommt man zu der Szene zurück, in der Keetenheuves Abweisung der Auseinandersetzung mit den Briefen der Bittsteller geschildert wird, so fällt auf, dass der Widerwille, den Keetenheuve gegen das Beantworten der Briefe hegt, durch seine existentielle Skepsis verursacht wird. Der Erzähler deutet an, dass Keetenheuve die Sorge, die in diesen Briefen artikuliert wird, als eine Bremse der inneren Befreiung von der Zeit und von den Anstrengungen der Existenz wahrnimmt. So steht diese Szene in einem Zusammenhang mit Keetenheuves komplexen, pessimistisch gefärbten Reflexionen über das durch den negativen Lebenswillen bestimmte Dasein.

Von der ablehnenden Einstellung zum Lebenswillen wird auch Keetenheuves Zeitreflexion geprägt. Das bei Keetenheuve erkennbare Stocken der Zeitreflexion in dem Vergangenen macht die Erklärung plausibel, dass Keetenheuve die Möglichkeit seines Sich-Projizierens in die Zukunft abhanden kommt. Die Tatsache, dass er das Photo seiner verstorbenen Frau Elke aufbewahrt und es auf sein Gemüt wie ein Mahnmal wirken lässt, erklärt, warum er sich nicht auf den normalen Ablauf des Tages mit seinen Sorgen und Problemen einlassen will. Der Gedanke an seine Frau, die schon dem Jenseits angehört, vergegenwärtigt ihm jenen imaginären Bereich, wo die Zeit genichtet ist. Es bleibt die einzige Hoffnung, Elke nur noch außerhalb der Zeit begegnen zu können. Mit der traurigen Erinnerung an Elke, die durch das Gefühl geprägt ist, sich an ihr verschuldet zu haben, stellt sich bei Keetenheuve eine

Sehnsucht nach dem Tode ein. Seine fortschreitende Alienation von dem eigenen Körper, die sich in den zahlreichen durchaus unangenehmen sinnlichen Empfindungen des Körperlichen und Materiellen manifestiert, ist ein Signal der einsetzenden Entkörperlichung seines Lebensgefühls, der sich allmählich auch eine Entzeitlichung seiner Wahrnehmung zugesellt.

Nach Améry befiehlt dem Selbstmörder nicht mehr der Körper, sondern der Geist. Mit der Selbstvernichtung hört das Ich auf, Welt, Raum und Zeit – also Körper - zu sein. Der Körper wehrt sich dagegen, dass ihm das Sein entzogen wird (Améry 2004, S. 94). Erst der Geist verbrüderet den Menschen mit der „Ewigkeit“, obwohl er anfänglich auch in Verbindung zu der Raum-Zeit-Welt steht – das kommt im Erinnern zum Ausdruck. Durch das zeitverhaftete Erinnern vergangener Zeiten wird die Zeit jedoch komprimiert – sie bleibt nur noch ein winziger Kern des Ich. Je mehr sich der Augenblick nähert, in dem der Selbstmord verübt werden soll, um so dichter und gewichtiger wird die Zeit (Améry 2004, S. 96). Der Selbstmörder hat im Angesicht des Todes auch mehr Ich – dieses Ich ist ihm allerdings ein „immer unauflöslicheres Rätsel“ (Améry 2004, S. 96).

Mit den Thesen Amérys korrespondiert, dass Keetenheuves Denktätigkeit, die im Laufe der zwei Tage, auf die sich die Romanhandlung erstreckt, fast bruchlos vor sich geht, einen hohen Anteil an Selbstreflexion enthält. Keetenheuve scheint sehr viel von sich und seiner Existenz wahrzunehmen. Keetenheuves Gewinn an Zeit lässt sich aus denjenigen Passagen herauslesen, in denen Keetenheuves in kurzer Zeit erfolgte Rekapitulation seines ganzen Lebens mitsamt den daraus zu ziehenden Konsequenzen wiedergegeben wird.

Keetenheuve denkt sich in verschiedenen Identitäten, doch handelt es sich nur um einen hypothetischen mentalen Akt, indem er sich weigert, eine Identitätsstiftung umzusetzen. Mit der Darstellung dieser hypothetischen Akte gestaltet Koeppen das Erlebnis der modernen Erfahrung der Unfassbarkeit des Ich, deren Ursache das Streben des modernen Individuums nach der Freiheit ist. Alle Erzähltexte Koeppens porträtieren ihre Titelhelden als besonders freiheitsliebend. Aus den Freiheitsanforderungen resultiert schließlich sowohl der Selbstmord Keetenheuves wie auch der Selbstmordwunsch Friedrichs.

Entsprechend betrachtet Améry als eines der Hauptmotive des Selbstmörders die Freiheitsforderung. Er zeichnet die Situation des Menschen, der in einer Welt agiert, wo ihm vieles, nach dem er sich frei sehnt, nicht zuteil wird. Diese Reflexionen lassen sich auf Keetenheuve beziehen. Er fühlt sich unfrei, wenn ihm in den korrupten Verhältnissen der deutschen Nachkriegspolitik nicht möglich ist, die anderen Politiker und das Volk von dem Wert der Demokratie und des Friedens zu überzeugen. Er fühlt sich unfrei, weil er sieht, dass seine Zeitgenossen nur das Ziel verfolgen, Macht, eine gute soziale Position und Geld zu

gewinnen, und dass an dieser Inklinaton nichts zu ändern ist, weil sie eine anthropologische Konstante ist. Dieser pessimistische Gedanke bildet auch den Ausgangspunkt von Keetenheuves Wunsch nach der Bedürfnislosigkeit: „Keetenheuve dachte: Nicht mehr mitspielen, nicht mitmachen, den Pakt nicht unterschreiben, kein Käufer, kein Untertan sein. Keetenheuve träumte für eine Weile in den nächtlichen, in den stillen Straßen der Hauptstadt, die sich jetzt wieder darauf besann, eine Kleinstadt zu sein, den uralten Traum von der Bedürfnislosigkeit.“ (T 134)

Améry präsentiert in seinen Überlegungen zu dem Thema der Freiheit die Überzeugung, dass es im Leben des Einzelnen nicht möglich ist, das Gefühl der Freiheit auf die Dauer zu inthronisieren. Ganz im Gegenteil muss man in Kauf nehmen, immer wieder in eine Zwangslage zu geraten, aus der es wieder auszubrechen gilt, wenn man Freiheit erlangen will. Die Freiheit „nichtet“ ein bestimmtes Sosein (Améry 2004, S. 130), in dem der Mensch nicht frei ist. Die inneren Monologe Keetenheuves beinhalten, wie bereits erwähnt, Reflexionen über die verschiedenen Identitätsentwürfe, die als das „Sosein“ lesbar sind. Der Leser erhält in ihnen mehrere Belege dafür, dass in Keetenheuve mit der Vorstellung des jeweiligen Identitätsentwurfes ein Gefühl der Unfreiheit entsteht. Daraus ergibt sich, dass Keetenheuve in seinen Gedanken von einem Identitätsentwurf zum anderen springt, ohne einen davon zu akzeptieren und ihn als seinen Selbstentwurf gutzuheißen. Damit negiert er im Prinzip die Möglichkeit der Verankerung in der Welt. Das Ende von *Das Treibhaus* macht anschaulich, dass den Zwangslagen, die sich aus einem bestimmten Sosein ergeben, schließlich nur durch den Tod zu entgehen ist. Der Freitod stellt für Keetenheuve eine Erlösung vom Dasein dar, in dem er sich gezwungen sieht, den Anspruch der absoluten Freiheit an die Aneignung von ganz konkreten Daseinsformen abzutreten.

Der Schluss von *Das Treibhaus* verweist ganz unmissverständlich darauf, dass Keetenheuve durch seine Selbstvernichtung die äußerste Befreiung vollzieht. Er wirft mit dem Todessprung in den Rhein die Bürde seiner Nutzlosigkeit ab, die aus der Unmöglichkeit des Sich-Entscheidens für eine Lebenspraxis unter den gegebenen Bedingungen resultiert.

Der Abgeordnete war gänzlich unnütz, er war sich selbst eine Last, und ein Sprung von dieser Brücke machte ihn frei. (T 189)

Fast man die wichtigsten Aspekte des Charakters und der Handlungen Keetenheuves zusammen, so wird ersichtlich, dass die Motive für seinen Selbstmord sich aus einer ganzen Skala von äußerst sensiblen Wahrnehmungen der Diskrepanz zwischen seinem Selbst und der Realität und dem Ideal und der Wirklichkeit ergeben, die ständig der Gegenstand seiner Reflexion ist.

Es kann konstatiert werden, dass den geistigen Zustand Keetenheuves nichts besser umschreibt, als die auf Camus zurückgehende Betrachtung, dass den Selbstmörder sein eigenes Denken „aushöhlt“ und letztendlich in den Selbstmord treibt. Bei Keetenheuve handelt es sich dabei insbesondere um die Reflexion der Mangelhaftigkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse in der Bundesrepublik der 1950er Jahre und der Defizite seiner eigenen Existenz, womit sein Selbstmord die Bedeutung des Abschieds von einer historischen wie auch intersubjektiven Realität gewinnt, die ihn mit der Sinnlosigkeit allen menschlichen Treibens und Bemühens konfrontiert hat. Dem Selbstmordentschluss Keetenheuves liegt so ein kennzeichnend absurdes Moment inne, das es erlaubt, den Roman *Das Treibhaus* in die Nähe der Literatur des Absurden zu rücken.⁵⁶³

Nun mischt sich in diese Perspektive jedoch auch das Motiv der Schuld, das an den Jasperschen Existentialismus anklingt und sich als eine Art Gegendiskurs zu Camus liest. Kai Wode zählt in seinem *Versuch einer literarischen Typologie des Suizidanten* die häufigsten Motive des Selbstmordes auf, die in literarischen Texten figurieren, und führt darunter Schuldempfindung an. Aus den Selbstreflexionen Keetenheuves geht mehrmals hervor, dass er sich schuldig fühlt. Es handelt sich nicht um eine Schuld im juristischen Sinne, sondern um ein moralisches Verschulden: Keetenheuve macht sich sein mangelndes Engagement im Zweiten Weltkrieg und den unzureichenden Einsatz als Ehemann zum Vorwurf. Nach Wode – er nimmt Bezug auf die Typologie Baechlers – kann man die Selbsttötung als eine eskapistische Selbstbestrafung beurteilen (Wode 2007, S. 103). Die Unzufriedenheit mit dem eigenen Selbst, das mit der Tatsache konfrontiert wird, seinem Ichideal nicht zu genügen, könne das Bedürfnis hervorrufen, das Selbst zu vernichten. Der von Schuldgefühlen geplagte Mensch könne keine Identität stiften, weil er wegen seiner Schuld in Konflikt mit der Identität geraten ist. Die ständige Konfrontation mit der eigenen Schuld lässt eine „lebensbedrohliche Ich-Zerrissenheit“ (Wode 2007, S. 104) entstehen.

Eine ähnliche Perspektive entfaltet der Erzähler von *Das Treibhaus* in Bezug auf die selbstquälerischen Reflexionen des Titelhelden, in deren Zentrum die Frage steht, ob er im Zweiten Weltkrieg durch die Emigration nach Kanada das in moralischer Hinsicht Richtige getan hat oder ob seine auf die Zukunft gerichteten politischen Ideen richtig sind. In der Figurenperspektive Keetenheuves sind Indizien auszumachen, dass er unter dem Gefühl leidet, den Aufgaben, die ihm die Existenz und die Gesellschaft auferlegen, nicht gewachsen

⁵⁶³ Der Koeppensche Diskurs des Absurden trägt Attribute einer melancholischen Haltung zur Existenz. Keetenheuve erkennt in dem zeitlich bestimmten Prozess des Werdens ein Werden zu einem Lebensentwurf. Indem er de facto alle Lebensentwürfe, wenn man von dem nicht zu realisierenden Entwurf der friedlichen Welt absieht, verwirft, nichtet er den Wert der Existenz, was in seinem Selbstmordakt bestätigt ist.

zu sein. Durch die Beschreibungen von Momenten seiner Unentschiedenheit betreffs der Wahl einer bestimmten Existenzführung werden Darstellungen der Situation eines Zerrissenseins vermittelt, in der Keetenheuve jede Existenzentscheidung als negativ erscheint. Zu einer derartigen existenziellen Ausweglosigkeit schreibt Wode:

Wird kein Ausweg aus diesem „Teufelskreis“ gefunden, erscheint die einzige Befreiung in einer Veränderung des Lebensweges. (Wode 2007, S. 106)

Keetenheuve ist als eine Figur entworfen, die sich durch ihre Konzentration primär auf ihr Selbst und das reflektierte Verhältnis dieses Selbst zu dessen Umwelt praktisch zur Handlungsunfähigkeit und Isolation verurteilt. Es liegt also auf der Hand, dass bei Keetenheuve zu dem existentiellen Scheitern seine Selbstbezüglichkeit beiträgt. In der erlebten Rede, in der Keetenheuve sich selbst bemitleidend seine Gefühle der Vereinsamung nach dem Tode seiner Frau reflektiert, kann man eine Korrespondenz zu der Hypothese Amérys finden, dass der Selbstmörder ein sonderbar narzisstisches Verhältnis zu sich selbst hat.

Log er? Nein, er empfand so; die Liebe war groß und die Trauer tief, aber mit schwang ein Unterton aus Eitelkeit und Selbstmitleid und der Verdacht, daß er in der Poesie wie in der Liebe dilettierte. Er beklagte Elke, aber ihm graute auch vor der Vereinsamung, die er sein Leben lang herausgefordert hatte, und die ihn nun ganz umfing. (T 74)

Dieses Zitat spiegelt das Kennzeichnende der Natur Keetenheuves wider. Keetenheuve hat sein Leben lang die Nähe anderer Menschen vermieden, weil er den Zugang zur Welt auf den Wegen der Reflexion und Selbstreflexion suchte. In dem Moment jedoch, wo ihm totale Vereinsamung droht, fühlt er sich deprimiert. Es wird ihm plötzlich klar, dass sein Leben durch die unwiderrufliche Abwesenheit seiner Frau verarmen wird. Die Angst vor der Einsamkeit entpuppt sich bei ihm so als eine Form der Selbstliebe. Sie ist analog der plötzlichen Angst des Depressiven vor der rohen Wirklichkeit des Todes, die sich bei ihm im Moment der Todesnähe einstellt, ungeachtet der Tatsache, dass er in seiner Depression mehrmals den Tod beehrte (vgl. dazu Tugendhat 2006, S. 40).

Das Motiv des Scheiterns ist Ausgangspunkt für meine abschließende Betrachtung des Selbstmordthemas in *Das Treibhaus*. Die zitierte Textstelle fördert weitere Gründe zutage, weshalb Keetenheuve in Verzweiflung über sich selbst und über seine Existenz gerät. Die in dem Zitat artikulierte Vermutung, in der Poesie zu dilettieren, verrät, dass er darüber traurig ist, dass er keine Veranlagung zum Künstler hat. Kunst kann bei ihm daher nicht als Lebensentwurf dienen. Bei näherer Prüfung der Abfolge der wiederholt scheiternden Versuche, sich über die Akzeptanz einer Lebensrolle einen existentiellen Entwurf zu eigen zu machen, bekommt man Keetenheuves Unbehagen an allen Lebensentwürfen außer der

ästhetischen Existenz, der er jedoch gleichzeitig zu wenig Realitätsfähigkeit zuerkennt, vermittelt.

Konzentriert man sich auf den japanischen Botschafter in *Eine unglückliche Liebe*, der in dem Roman als eine Figur des künftigen Selbstmörders auftritt, so ist festzustellen, dass der Japaner einen Menschentypus repräsentiert, dessen Selbstmorddenken das Ergebnis der Treue zu dem Ehrenkodex ist. Wiederum also hat man es mit einer Figur zu tun, die ihr Dasein an ein Ideal knüpft und durch die Konfrontation mit der das Ideal enttäuschenden Realität das Absurde entdeckt. Der Roman erzählt darüber, wie der japanische Botschafter sich in Europa aufhält, sich hier unerwidert verliebt und sich in Anwesenheit Friedrichs und Anias gefasst erklärt, nach Japan abzureisen, um dort seinem Leben ein Ende zu setzen. Er ist ein literarisches Exempel der Logik bis an das Ende des Lebens, wie sie Camus und Améry beschreiben. Nicht minder tritt der Japaner in dem Roman jedoch auch als Repräsentant einer Kultur auf, in der der Begriff der Ehre von zentraler Bedeutung ist – er glaubt, mit der unglücklichen Liebe „sein Gesicht verloren“ (UL 159) zu haben, und vermutet, durch den Selbstmord die Ordnung der Dinge wiederherzustellen. Damit bekennt er sich zu einem Verhaltenskodex, der den Selbstmord als eine ethisch hoch anzurechnende Tat legitimiert.

Die Beschreibungen der Existenzhaltung des japanischen Botschafters weisen einen deutlich existentialistischen Charakter auf, indem in ihnen die Rede von dem Wert des menschlichen Individuums in der Konfrontation mit dem ihm ein Unrecht zufügenden Universum ist. Einem ähnlichen Vorfall wendet sich auch Jean Améry zu, als er über den Oberleutnant Karinski aus dem Drama *Freiwild* Arthur Schnitzlers schreibt, der wegen „eines Ehren-Unehren-Handels“ (Améry 2004, S. 27) zum Selbstmord sich entschließen muss. Karinski spürt, dass er nicht mehr weiterleben kann, ohne Oberleutnant zu sein. Die drohende Absetzung erscheint ihm als etwas Unakzeptables, wenn er doch schon einmal der Oberleutnant Karinski gewesen ist (Améry 2004, S. 28). Gleich fatal empfindet Leutnant Gustl die Beleidigung, die ihm von einem einfachen Bäckermeister zuteil geworden ist. Er ist fest entschlossen zu sterben, weil ihm Ehre mehr als Dasein gilt (siehe dazu Améry 2004, S. 18-19).

Auf die Darstellung einer Lebenshaltung, der mehr die Ehre als Dasein gilt, ist auch der Figurenentwurf des japanischen Botschafters in *Eine unglückliche Liebe* zugeschnitten. Das Ehrenverständnis des Japaners entspricht in wesentlichen Punkten dem Ehrenkodex der k.u.k.-Armee, auf den Améry eingeht. Als einem würdigen Mann, der sich eines guten gesellschaftlichen Postens und der Anerkennung anderer Leute erfreut, erscheint es ihm als ein Mangel an Beherrschung seiner selbst und des Daseins, dass er sich unglücklich verliebt

hat. Aus der direkten Rede dieser Figur ist völlig klar, dass sie sich in einer in mehrfacher Hinsicht absurden Situation befindet: Der japanische Botschafter kann nicht ohne die Frau leben, die er liebt, er kann aber auch nicht ohne die Ehre und den Glauben an die Kraft seiner Vernunft leben, den seine *Amour fou* erschüttert hat. Er versteht die Lage, in die er durch äußere Umstände – er nimmt selbst die Liebe nicht als einen Bestandteil seiner Psyche wahr – hineingezwungen worden ist, als Lenkung eines bösen Schicksals, gegen die man nur durch Selbstvernichtung protestieren kann. Diese Anschauung entspricht einer Kriegslogik, nach der es entweder Sieger oder Verlierer gibt. Diese Kriegslogik ist auch für die Liebesauffassung relevant, wie sie dem Text von *Eine unglückliche Liebe* zu entnehmen ist.

„Erkennen Sie die Ehre eines Offiziers an“, sagte er weiter; „der Offizier kann Unglück haben, kann die Schlacht verlieren, aber, überzeugt seinen besten Einsatz geleistet zu haben, kann er des Schicksals oder Gottes – Sie sind ja Christ – Fehlurteil nicht ertragen. Es muß ein Irrtum geschehen sein. Ein Makel ist ihm widerfahren, den er nicht verdient hat. Er muß der Sache nachgehen, muß sie richtigstellen, Ordnung und Recht müssen wieder herrschen, und er tötet sich, um das Unrecht aus der Welt zu nehmen. Oder behaupten Sie, keine Schlacht verloren zu haben? Liebe und Krieg sind die ältesten Schrecken. Sie schaffen Elende oder Ritter; und wenn es auch leichter scheint, als Sieger ein Ritter zu sein, so überlegen sie doch, ob Sie, der Verlierer, die Möglichkeit eines ritterlichen Sterbens nicht dem elenden Leben vorziehen sollten? (UL 159)

Nun tritt Friedrich in eine ähnliche Perspektive wie der japanische Botschafter ein, was daran abzulesen ist, dass er seine Liebe zu Sibylle als eine Erniedrigung empfindet, die seine Daseinsberechtigung in Frage stellt.

Damit ist man bei der Geschichte Friedrichs angelangt, dessen in dem Roman konturierte unerfüllte Liebe ein existentielles Phänomen darstellt, dem in dem Essay Améry's auch Beachtung zuteil wird. In *Hand an sich legen* findet sich die Auseinandersetzung mit dem Selbstmord und seinem Bezug zu unglücklicher Liebe. Améry breitet sich über die Situation einer jungen Hausgehilfin aus, die sich aus unglücklicher Liebe zu einem Sänger umbringt, den sie nicht einmal persönlich kennt. Er kommt zu dem Schluss, dass die Schönheit eines Menschen auf das Gemüt des anderen eine dermaßen hypnotische Wirkung haben kann, dass der Betroffene nichts mehr wünscht, als von dem Objekt der Liebe geliebt zu werden. Wird ihm dies nicht ermöglicht, so verliert sein Leben den Sinn und er will nicht weiterleben. Améry offenbart Verständnis für die Lage eines auf solche Art empfindenden Menschen, auch wenn er zulässt, dass die seelische Verfassung dieses Menschen „absurd“ ist. Er beharrt jedoch darauf, dass in der Liebe der Gehilfin zu dem Sänger etwas Einmaliges anwesend ist, was die Gehilfin groß und würdig macht.

Als absurd und einmalig zugleich werden auch die Gefühle Friedrichs dargestellt. Festzustellen ist, dass Friedrich eine psychisch ähnlich strukturierte Figur wie die Gehilfin Améry's verkörpert. Auch er fühlt sich von der Schönheit Sibylles in dem Maße angesprochen, dass er seine eigene Existenz für nicht lebenswert hält. Seine Liebe erhält den Charakter einer

Sucht, die sein Selbstwertgefühl beschädigt. Aus seinen rückwärtsgewandten Gedankengängen erfahren wir zwar, dass er die Wirklichkeit seines Ich und der sozialen Welt zwar schon immer nicht genügend zur Kenntnis genommen hat, die Liebe zu Sibylle macht diese Ich- und Weltentfremdung jedoch deutlich erkennbar und vertieft sie noch.⁵⁶⁴ Der Zustand der Selbstentfremdung und der Sucht verstärkt sich immer wieder, wenn Friedrich Sibylle begegnet und seine Lage als hoffnungslos erkennt. Es befällt ihn jedesmal eine Sehnsucht nach Sibylle oder - wenn ihr momentanes Aussehen seine Erwartungen enttäuscht – eine Sehnsucht nach der Sehnsucht, die er nicht loswerden kann, weil er in ihr das Moment des Außergewöhnlichen entdeckt hat. Die Bilder der sehnsüchtigen Zustände Friedrichs, die den ganzen Roman durchziehen, veranschaulichen, wie Friedrich in die seelischen Gegenden fortgeführt wird, die Zwischenräume jenseits der ihn anödenen alltäglichen Realität repräsentieren.⁵⁶⁵

Die Liebe zu Sibylle ist also Bestandteil eines umfassenden melancholischen Lebensgefühls, aus dem sich Friedrichs Tendenz erklären lässt, das Alltägliche als das Unzulängliche wahrzunehmen, weil es keine Entgrenzungsmomente in Aussicht stellt. Doch funktioniert diese Loslösung nicht hundertprozentig, weil das Objekt, durch das es bedingt ist, unerreichbar ist, was Friedrich in den Zustand der Niedergeschlagenheit geraten lässt. Das erklärt seine Todessehnsucht, zu deren Darstellung der Erzähler auf das romantische Motiv des Liebestodes zurückgreift.

Friedrich hielt sie. Hielt sie in seinem Arm. Hielt sie fest und nie wieder wollte er sie aus seiner Umarmung entlassen. [...] „Ihr Mund steht vor meinem Mund. Ihre Lippen sind gespalten, wie bereit, zu laben. Ich muss sie jetzt küssen. Ihr Atem weht zu mir auf. Der Brunnen ist freigegeben. Der Quell fließt. Ich kann trinken, kann den tiefen, befreienden Trunk tun, den Rausch von Götterwein erwerben, aus dem es ein Erwachen in diese Welt nicht mehr gibt!“ Er war ein Wolf an ihrer Gurgel. Mit den Augen schätzte er die Entfernung zum Wasser. Er hatte es sich oft gewünscht, mit Sibylle gemeinsam zu sterben. Einmal, es war hoch oben auf der letzten Stufe einer weit geführten Wendeltreppe und am Rande eines knietiefen Geländers, hatte er gedacht: ich brauche mich nur fallen zu lassen, meine Hände fest an ihrem Hals. (UL 81)

Aus dem zitierten Abschnitt, der einige metaphorische Umschreibungen der erotischen Liebe beinhaltet, ist zu ersehen, dass die Lebenssteigerung für Friedrich praktisch nicht von der Todessehnsucht zu trennen ist. Insofern enthält Friedrichs Liebe zu Sibylle auch eine

⁵⁶⁴ Friedrichs Befindlichkeiten scheinen epochentypisch zu sein, was mit der relativen Häufigkeit der Todes- und Selbstmordmotive in den Texten der klassischen Moderne zu belegen ist. Das Thema „Tod“ tritt in der literarischen Moderne ab Mitte der 1920er Jahre in den Vordergrund. Aggression und Autoaggression sind wesentliche Komponenten z. B. in Georg Brittings Erzählkosmos, in dem die Struktur der Realität als glücksverhindernd, die Liebesbeziehungen als labil bis gestört beschrieben werden. (zu der Problematik der Sinnkrise in der Literatur der Klassischen Moderne siehe Landshuter, Stephan: Spuren einer epochalen Sinnkrise, in: Frank/Lukas 2004, S. 239-264)

⁵⁶⁵ Nietzsche meint, dass Liebe als Rausch diejenigen Naturen erleben, die dazu inklinieren, „aus sich hinauszugehen“. In dem Rausch wird der Wille zur Macht gesteigert, der über alle Schranken hinausgeht. In Liebe verwirklicht sich die Lebenssteigerung. (Smitmans-Vajda, Barbara: *Melancholie, Eros, Muße: das Frauenbild in Nietzsches Philosophie*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1999, S. 112-113)

reinigende Komponente. Sie wird im Kontext der Lebensgeschichte Friedrichs als Befreiung von den ihn nicht erfüllenden Geschäften der zeitlichen Existenz empfunden.

Der Roman erzählt von Friedrichs Frustrationen und schildert Momente in seinem Leben, wo er das Gefühl hat, seine freudlose Existenz nicht mehr ertragen zu können. So wünscht er z. B. unmittelbar nach der Begegnung mit Sibylle und ihren Freunden in Zürich den Tod im See, weil er sich durch Sibylles unbeschwerte Lebenslust gekränkt fühlt. Eine andere Szene, die in der Hauptstadt spielt und in der er Sibylle dazu auffordert, ihn zu erschießen, macht anschaulich, dass er das Verhältnis zwischen sich und Sibylle als kriegerischen Zustand deutet und lieber vergehen will, als dass er seine Niederlage akzeptieren würde. Das Gefühl, eine Niederlage erlitten zu haben, folgt bei Friedrich daraus, dass Sibylle es ablehnt, mit ihm ein Liebesverhältnis einzugehen, obwohl sie zahlreiche Liebesverhältnisse mit anderen Männern unterhält. Friedrich ist so im Umkreis der männlichen Freunde Sibylles der einzige vergebens Werbende, was in ihm ein Minderwertigkeitsgefühl hervorruft, das er durch den Freitod kompensieren will.

Er reichte ihr die Waffe. Sie ruhte wie eine Kanone in ihrer kleinen Hand. [...] Er war bereit, von ihr getroffen zu werden. Der Tod trat ihm in einer ungeahnten Glorie entgegen. (UL 137)

Doch Sibylle ist nicht bereit, die Waffe gegen Friedrich zu erheben. Dadurch verschlimmert sich seine Situation, weil ihm die Gelegenheit genommen wird, sich durch den von der Hand Sibylles herbeigeführten Tod der Welt, die in der Gestalt Sibylles auf seine Anforderungen nicht reagiert, endgültig zu entsagen und sie so symbolisch zur Rechenschaft zu ziehen.⁵⁶⁶ Da Sibylle Friedrich nicht tötet, bleibt sie im Sinne der Lebenslogik die Überlegene und er der Verlierer.

Die Darstellungen der Existenz Friedrichs sind durch die Vermittlungen seiner Erkenntnis gekennzeichnet, dass er seine Lebenskräfte für vergebliche Gefühle vergeudet. Aus Friedrichs minuziös gezeichneten Selbstbeobachtungen wird jedoch ersichtlich, dass er sich den Verzicht auf seine Liebe zu Sibylle nicht mehr vorstellen kann, weil er in ihr seine eigene Unendlichkeit erblickt zu haben glaubt. Dass er sich in dieser Unendlichkeit als geschichtliches Individuum jedoch auch verloren hat, hat zur Folge, dass er nicht mehr an den Wert des Engagements in der sozialen Welt glaubt und Sehnsucht nach dem Tod hat. Zieht man die Philosophie Platons heran, so kann man Friedrich als einen Platoniker identifizieren. Über die platonische Auffassung der Liebe schreibt der Renaissancedenker Ficino folgendes: „Liebe wird von Platon bitter genannt, und nicht zu Unrecht, da Tod von Liebe nicht zu

⁵⁶⁶ Nach Freud gilt die Feindseligkeit des melancholischen Selbstmörders dem Objekt, das sich ihm entzogen hat. Die Reaktion des Ichs gegen sich selbst vertritt die ursprüngliche Reaktion des Ichs gegen die Objekte der Außenwelt. (Sillem 1997, S. 172-173)

trennen ist.“ (Földényi 2004, S. 274). Was auch bei Friedrich zu bemerken ist: die Auslöschung seines Ich in Liebesphantasien, die mitunter in Todesphantasien übergehen.

Nach Földényi ist der moderne Liebende ein Ikaros, der zu dem Himmel emporfliegt und von dem Lichtstrahl der Schönheit getroffen zu Boden stürzt. Diese melancholische Ikaros-Parabel findet man auch in *Eine unglückliche Liebe* in einer Szene, in der die entgrenzenden Momente von Friedrichs Wahrnehmung der Augen Sibylles mit Hilfe der Licht- und Todesmetaphorik exponiert werden.

Des Mädchens Augen standen offen, weit offen und ließen in ihrem Spiegel eine Unendlichkeit sehen, so weit und tief und gar nicht mit den Sinnen eines Menschen zu erfassen, wie der Riß in einer schweren Wolkendecke, die plötzlich über dem unter ihr dahinjagenden Flieger sich öffnet, so daß er, geblendet von so viel Licht, selig und singend in das Trudeln des tödlichen Sturzes gerät. (UL 81-82).

Es handelt sich zusehends um eine modernistische Verarbeitung des Ikarosmythos, die darauf hinzielt, Liebe als ein tödliches Unterfangen darzustellen. Tatsächlich schildert der Roman Friedrichs Liebe als eine Partie ums Leben, bei der Friedrich zwar nicht physisch stirbt, wohl aber im gewissen Sinne des Wortes abstirbt. Für die Existenz des Protagonisten von *Eine unglückliche Liebe* gilt das, was Abbé Galiani für die Existenz des Melancholikers reklamiert:

Da es nicht möglich ist, seine Krankheit loszuwerden, muß man versuchen, mit ihr zu leben. Weil Melancholiker auf ein von Krankheit unbedrohtes Leben nicht hoffen dürfen, müssen sie sich damit begnügen, unter den bleibenden Bedingungen ihrer prämorbid existenz einen Modus vivendi zu finden. (Entzauberte Zeit 1997, S. 21)

Die Darstellung der Existenz Friedrichs kennzeichnen Schilderungen, aus denen ersichtlich ist, dass diese durch die unerfüllte Liebe aus den üblichen Kontexten herausgerissen worden ist. Friedrich schwebt in einer Welt, die für das Andere der rationalisierten Alltagsrealität steht.

Als er erwachte, war es sieben Uhr und überall noch dunkel. [...] Was sollte er sich rühren? Er war blaß und seine Augen waren weit offen, groß im basaltenen Ball und ernst zur Decke und weiter in das Unendliche gerichtet. (UL 23)

Die Figur des Unendlichen in dem zitierten Paragraph fungiert als eine Metapher für Friedrichs Abwendung von der Wirklichkeit der Welt.

Die Melancholie Friedrichs steht so gesehen in einem engen Bezug zu seiner ablehnenden Einstellung zu den Verrichtungen des Alltags. Seine Liebe zu Sibylle ist nicht zuletzt durch das Bedürfnis motiviert, dem Alltäglichen zu entgehen, das er als das Profane diffamiert. Mit dem Erlebnis der Verliebtheit kommt in ihm die Suggestion der Erfahrung der Einswerdung des Subjektes mit dem Objekt vor, bei der sich bei ihm durchaus glücklichere Empfindungen der Erfüllung einstellen, die ihm in der Lebenspraxis seiner Zeit versagt bleiben. Friedrichs Gefühle machen die Überschreitung seiner Ich-Grenzen möglich, die in früheren Zeitepochen, als man religiöser fühlte, dem religiösen Bereich vorbehalten war. In *Eine unglückliche Liebe*

geht jedoch im Gegensatz zu der religiösen Erfahrung nicht um eine Ich-Transzendenz, deren Zielort Gott, sondern ein anderes Individuum ist. Das Selbstmordmotiv als Rekurs auf die Destruktivität einer solchen Selbstüberschreitung, deren Ziel nicht das im religiösen Sinne Umgreifende, sondern etwas Partikulares ist, hat für das in dem Roman anwesende Bild der Moderne als eine Epoche säkularisierter Mystik Bedeutung und eröffnet damit einen größeren kulturgeschichtlichen Kontext.

Den Machtanspruch der Melancholie der Koeppenschen Protagonisten markieren nun die Stellen in den Romanen *Eine unglückliche Liebe* und *Das Treibhaus*, an denen der Erzähler auf die Mordphantasien Friedrichs und Keetenheuves zu sprechen kommt, in denen sie die Menschen, die ihnen Leid zugefügt haben, ums Leben bringen. So imaginiert der künftige Selbstmörder Keetenheuve lebhaft die Ermordung der Verführerin seiner Frau, Wanowski. Seine erlebten Reden geben zu verstehen, dass seine Mordgedanken einen belebenden Einfluss auf seinen sonst durch übermäßige Reflexion entkräfteten Organismus haben.

Wahrscheinlich war es ihm nicht gegeben zu morden; aber er hätte morden können, und die bloße Vorstellung, daß er es getan hatte, daß er das Beil gehoben und zugeschlagen hatte, diese Annahme stand so klar, so lebendig vor seinen Augen, daß sie ihn stärkte. Die Mordgedanken liefen wie Ströme hochgespannter Energie durch Leib und Seele, sie beflügelten, sie erleuchteten, und für eine Weile hatte er das Gefühl, es würde nun alles gut werden, er würde alles besser anpacken, er würde zupacken, er würde sich durchsetzen, er würde zur Tat gelangen, sein Leben ausschöpfen, in neue Reiche vorstoßen – nur leider hatte er wieder nur in seiner Phantasie gemordet, war er der alte Keetenheuve geblieben, ein Träumer von des Gedanken Blässe angekränkt. (T 8)

Friedrich wünscht den Tod Sibylles in dem Moment, wo er ihren Brief an ihren Liebhaber Bosporus liest, in dem sie schreibt, dass es ihr „unmöglich ist, ihn länger zu ertragen“ (vgl. UL 194). Der Wunsch des Todes Sibylles ist als eine Reaktion auf die narzisstische Kränkung auszulegen.⁵⁶⁷

„Sie muß sterben. Sie muß sterben.“ Er flüsterte den Satz, wie einfältig gewordene Greise einen Gedanken in endloser Folge rinnen lassen. Welche Schuld hatte er auf sich geladen? Was hatte er ihr getan, ihr angetan? Tat er nicht alles für sie? Lebte er nicht für sie? Würde er nicht sein Leben hingeben? (UL 194)

Aus diesem Abschnitt ist die Absicht des Autors herauszulesen, über die Nähe der Liebe und der Gewalt zu erzählen, wie sie z. B. Jean-Paul Sartre in *Das Sein und das Nichts* thematisiert.

⁵⁶⁷ Nach Auffassung Freuds ist das Verliebtsein „Selbst-Mord, Entleerung des Ich/Selbst an narzißtischer Selbstobjekt-Besetzung und Übermächtigung durch den Anderen.“ Es ist ein Zustand, mit dem Verlust an Energie und Selbstgefühl einhergeht. Eine Renarzissierung kann durch das Empfinden, geliebt zu werden, bewirkt werden. Entscheidend sei in diesem Stadium die Sexualüberschätzung des Objektes, die Idealisierung als narzißtische Projektion, die die Schwächung des Selbstgefühls, eigene sexuelle Triebe nicht beherrscht zu haben, wieder aufhebe. „Die Rückkehr der Objektlibido zum Ich, deren Verwandlung in Narzißmus stellt gleichsam eine glückliche Liebe dar.“ (Orlowsky, Ursula; Orlowsky, Rebekka: *Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, bildender Kunst und Psychoanalyse: vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung*; Fink, München 1992, S. 367)

Exkurs 2: Intertextualität, Ambiguitäten, „mentale Metaphern“, Vielstimmigkeit

Die folgenden Untersuchungen möchten zusammenfassend der Weise nachgehen, wie die Koeppenschen Erzähltexte mit dem darin eingeschalteten existentialistischen Diskurs umgehen. Mit der Konzentration auf die existentialistische Diskursivität der Koeppenschen Texte werden diejenigen ihrer Aspekte ins Auge gefasst, die man in Anlehnung an Jürgen Link als „elementare Literatur“ (Link 1983, S. 9)⁵⁶⁸ bezeichnen kann. Nun führt von diesem Ansatz ein Weg zu einer Analyse der Koeppenschen Texte, in deren Mittelpunkt die Art und Weise steht, wie diese elementare Literatur durch das Medium der „eigentlichen Literatur“ reproduziert wird.

Das Fundament für die existentialphilosophische Betrachtung der Koeppenschen Texte ist mit der Feststellung gelegt, dass deren wesentlicher Grundzug die Intertextualität ist. Die Intertextualität stützt sich bei Koeppen zum einen auf „allgemeinem Bildungsgut“ (Stocker 1998, S.142), d. h. auf kulturellem Wissen, zum anderen kommt sie durch Rekurse auf spezifische Diskurse zum Vorschein. Ich habe mich in der Dissertation vorwiegend auf diejenigen Formen der außerliterarischen Textbezüge konzentriert, die einen Rekurs auf den existentialistischen Diskurs darstellen. Gleichzeitig habe ich stellenweise auch verfolgt, wie sich die Elemente des existentialistischen Diskurses in den Texten Koeppens zu weiteren Bruchstücken des kulturellen Wissens verhalten. Man kann so in Bezug auf Koeppens Texte von der „intertextuellen Pluralität“ (Stocker 1998, S. 214) sprechen. Sie ist einer der Gründe ihrer Mehrdeutigkeit, die sich an denjenigen Stellen beobachten lässt, an denen sich zwei Prätexte in ein Spiel mischen, wobei abwechselnd der eine oder der andere das jeweilige Textsegment dominiert. Die intertextuelle Pluralität, die die Offenheit Wolfgang Koeppens für nichtliterarische Diskurse nahelegt, trägt zu einer wesentlichen Erweiterung der Interpretationsmöglichkeiten bei.

In den Texten Koeppens gibt es in bezug auf den existentialistischen Diskurs sowohl nicht-markierte wie auch markierte Intertextualität. Als ein nicht-markierter Intertext verhalten sich diese Texte auf der thematischen Ebene, indem sie die existentielle Thematik verarbeiten, die einen existentialistisch semantisierten Handlungs- und Sinnzusammenhang entstehen lässt.

⁵⁶⁸ Link bezeichnet als „Elementardiskurs“ die sog. anthropologischen Konstanten (wie z. B. allgemeinste Lebensstrategien, Liebe, Feindschaft, Arbeit, Kampf, rudimentäre as-sociative Solidaritäten, Krankheit und Tod). Es handelt sich um Themen, von denen manche Gegenstand des existentialistischen Diskurses sind und in den literarischen Texten die Ebene des Sprechens über die Problematik der menschlichen Existenz bilden. Link lässt allerdings zugleich zu, dass es streng genommen keine anthropologischen Konstanten gibt, „da auch Liebe und Tod diskursiv und also soziokulturell spezifisch konstituiert werden.“ (Kämper, Heidrun; Eichinger, Ludwig M.: *Sprach-Perspektiven: germanistische Linguistik und das Institut für Deutsche Sprache*, Narr, Tübingen 2007, S. 125-126)

Die markierte Intertextualität kommt über die Anwesenheit von Zitaten aus dem existentialistischen Diskurs und Anspielungen auf diesen Diskurs zum Vorschein. Der spezifische Umgang der Koeppenschen Texte mit der Intertextualität liegt darin, dass der in ihnen integrierte existentialistische Diskurs sehr oft in figurenperspektivierten Zusammenhängen erscheint und mit Mitteln der Poetisierung ästhetisiert wird.

Die Untersuchung des Verhältnisses der Koeppenschen Texte zu dem existentialistischen Diskurs ist, wie bereits angedeutet, vor allem eine thematische Betrachtung. Durch die Koeppenschen Texte werden Inhalte thematisiert, die zum „existentialistischen Inventar“ (vgl. Harth; Roloff 231) gehören. Dies betrifft in erster Linie die Freiheits- und Subjektmotivik, die Thematik der Geschichtlichkeit der menschlichen Existenz, der künstlerischen und ethischen Existenz und nicht zuletzt die literarisierte Kritik der kulturellen und sozialen Mißstände der Epoche des zwanzigsten Jahrhunderts. Die intertextuellen Wurzeln, die den Koeppenschen Texten zugrunde liegen, sind auch durchaus in der Lage, die Absurdität der Situation des modernen Menschen zu zeigen. Die existentialistische Kategorie des Scheiterns eignet sich gut als Instrument zur Beschreibung des existentiellen Scheiterns der Koeppenschen Protagonisten, z. B. auf dem Gebiet der Kommunikation mit den anderen oder auch im Verhältnis zur eigenen Existenz. Die Koeppenschen Protagonisten repräsentieren aufgrund ihres Freiheitsstrebens und ihrer Bemühung um individuelle Autonomie den existentialistisch infizierten Menschentypus, der einen verfremdenden Blick auf die Welt wirft und schließlich an der Welt scheitert. Die Darstellung des Scheiterns erweist sich bei Koeppen als eine literarische Form des Nachdenkens über die *conditio humana*. Sie zeigt, dass Koeppen mit dem existentialistischen Postulat des Sinnes bzw. der Sinnlosigkeit vertraut war.

Die Elemente des existentialistischen Diskurses kommen in den Koeppenschen Texten also auf *histoire*-Ebene in Form von Themen, Motiven und Weltbildern zum Vorschein. Auf *discours*-Ebene erscheinen die existentialistischen Denkstrukturen als Redegegenstand der Figuren und des Erzählers, wodurch die Figurenreden innerhalb der dargestellten Welten der Koeppenschen Texte einen betont reflexiven Charakter erlangen. Auf dieser Ebene wird schließlich die Infizierung des Lebensgefühls mit dem Existentialismus in den Nachkriegsjahren zum Gegenstand der Figuren – und Erzählerreflexion gemacht. Der ironische Grundzug dieser Reflexion deutet auf eine gewisse Distanz des Autors zum Nachkriegsexistentialismus als Modeerscheinung hin und fixiert seine Position in der zeitgenössischen Debatte um den Existentialismus als die eines interessierten und auch zur Kritik bereiten Kommentators der kulturellen Tendenzen seiner Zeit.

Der besondere Umgang der Koeppenschen Texte mit dem existentialistischen Diskurs zeichnet sich, wie schon angesprochen worden ist, dadurch aus, dass der Autor darin den existentialistischen Diskurs in der Schnittmenge mehrerer Diskurse und Bereiche des kulturellen Wissens situiert. Damit eröffnen seine Texte mannigfaltige semantische Felder, auf denen die Aussagen des existentialistischen Diskurses ambiguiert werden. Um diese Betrachtung zu unterstützen, füge ich meinem Text die Figurenrede Siegfrieds aus *Der Tod in Rom* bei. Sie gibt Aufschluss über eine Koppelung verschiedener Diskurse bei Koeppen.

Ich weiß nicht, ob reine Schöpfung möglich ist, die unbefleckte Empfängnis aus dem reinen Nichts, ich träume von ihr, und vielleicht ist es Hochmut und Wahn und die Vermessenheit des Ikarus, und meine Flügel sind schon vor dem Flug gebrochen. Ikarus muß arrogant sein. Es ist die Arroganz der Physiker in den Laboratorien, ihre phantasielose Klugheit zertrümmert die natürliche Welt, und Kürenberg will mich zu jeder Sprengung anregen, weil sein Hirn die schönen Formeln begeistern, weil er die erhabenen Gesetze erfaßt, nach denen die Zertrümmerung geschieht. Ich begreife die Gesetze nicht und kann die Formeln nicht lesen. Wahrscheinlich bin ich dumm. Wie könnte ich etwas errechnen, und wem sollte ich die Rechnung präsentieren? Ich hoffe immer noch, ohne zu rechnen zur Summe zu kommen, auf einem unbegreiflichen Weg, der Kürenberg wohl zuwider wäre und den er unsauber und töricht fände. (TR 147-148)

Ich beginne meinen Kommentar der zitierten Protagonistenrede mit der Feststellung, dass es in dem Zitat um die Themen der künstlerischen Produktion und ihres Verhältnisses zu der Welt geht. Die Fragestellung der künstlerischen Produktion ist dabei in dem kulturell-historischen Kontext der modernen Wissenschaft verankert. Die Aussage macht die Opposition von zwei Weisen der künstlerischen Produktion sinnfällig, von denen die eine die technische, die andere, ihr gegensätzliche, die authentische genannt werden kann.⁵⁶⁹

Es zeigt sich, dass Siegfried die authentische künstlerische Produktion befürwortet, die er im platonischen Sinne als Produkt der Inspiration versteht. Die mit methodischen Mitteln betriebene künstlerische Produktion, als deren Repräsentant in dem Roman der Dirigent Kürenberg auftritt, entspricht in seiner Reflexion der „reinen Schöpfung“, die anhand von Elementen mehrerer Diskurse umschrieben wird – durch die Kombination der Bruchstücke des christlichen Diskurses mit denen des existentialistischen Diskurses als „unbefleckte Empfängnis aus dem reinen Nichts“, unter Bezugnahme auf die antiken Mythen als ein Betätigen, dass dem Unterfangen der mythologischen Figur Ikarus` vergleichbar ist. Der Verweis auf die moderne Physik wird mit der gleichen Absicht eingesetzt, indem deren rein intellektualistischer, berechnender Charakter hervorgehoben wird, der eine Phantasielosigkeit und Entfremdung von der Welt der Phänomene voraussetzt.

⁵⁶⁹ Im Grunde genommen handelt es sich hier um den wissenschaftlichen Zugang zu der Welt auf der einen Seite, und den künstlerischen auf der anderen Seite. Nun erkennt Siegfried jedoch auch bei den modernen Künstlern die Tendenz, künstlerische Werke mittels einer der wissenschaftlichen Methodik entsprechenden Herangehensweise zu produzieren und sich dadurch von der natürlichen Welt zu entfernen.

Die angewandten Figuren der unbefleckten Empfängnis, des Nichts und der phantasielosen Klugheit der modernen Wissenschaftler implizieren reine Abstraktion der Wissenschaft, die aus der Sicht Siegfrieds die Welt der Phänomene zunichte machen kann. Alles in allem wird durch die durch metaphorische Bilder bereicherte interdiskursive Konfiguration der moderne Rationalismus als eine hochmütige Haltung angeklagt und in seiner negativen Wirkung erkannt. Indem einige christliche Dogmen, die existentialistische Denkfigur des Nichts und der abstrakte Geist der Wissenschaft parallelisiert werden, entsteht der Eindruck, dass diesen drei Domänen der abendländischen Kultur eine antisubstantielle, die Welt der Phänomene negierende Haltung attestiert wird und dass Siegfried in seiner Rede um die Rehabilitierung der erscheinenden Welt zu tun ist. Damit nähert sich seine Sichtweise den Standpunkten der Phänomenologie und dem Denken Martin Heideggers.⁵⁷⁰ Auf der semantischen Ebene hat also die Aussage Siegfrieds einen existentialistischen Zug, weil der Existentialismus – vor allem der deutschen Provenienz – sich auch gegen die Rationalisierung des Weltbildes im 20. Jahrhundert aussprach.⁵⁷¹

Einen verfremdenden Blick auf den existentialistischen Diskurs wirft der Erzähler hingegen in *Das Treibhaus*. Erkennbar ist er in Keetenheuves Position gegenüber dem Sartreschen Konzept der Freiheit und des Engagements. Diese ist durch eine Distanznahme gekennzeichnet, die sich aus Keetenheuves Erfahrung auf dem Gebiet der praktischen Politik erklärt und sich in seiner Auffassung niederschlägt, dass die existentialistische Forderung eines unbedingten sozialen Engagements über die Komplexität der Realität hinwegsieht. Aus seinen Überlegungen geht deutlich hervor, dass eine eindeutige Parteinahme angesichts der Ambiguität der Welt ausgeschlossen ist. Die Wahrheit wird in *Das Treibhaus* also in ihrer Relativität demaskiert. Dem entsprechend lässt Keetenheuve im Hinblick auf die politische Orientierung auch Unsicherheit zu, die in der späteren Philosophie Sartres als ein der Engagiertheit konträres Moment eingestuft wird.

Keetenheuve sah sich bald wieder in die Opposition gedrängt, aber die ewige Opposition machte ihm keinen Spaß mehr, denn er fragte sich: kann ich es ändern, kann ich besser machen, weiß ich den Weg? Er wußte ihn nicht. An jeder Entscheidung hingen tausendfache Für und Wider. Lianen gleich, Lianen des Urwalds, ein Dschungel war die praktische Politik, Raubtiere begegneten einem, man konnte mutig sein, man konnte die Taube gegen den Löwen verteidigen, aber hinterrücks biß einen die Schlange. (TG 18)

⁵⁷⁰ In Heideggers Philosophie der Existenz wird der Welt der Vorrang vor der konkreten Lebensbewältigung des Menschen zugestanden. (Heiser 2007, S. 44)

⁵⁷¹ In der zitierten Rede Siegfrieds wird der existentialistische Diskurs dadurch mehrdeutig gemacht, dass die existentialistische Denkfigur des Nichts hier eine negative Konnotation hat, während die Gesamtbedeutung der Rede existentialistisch untermauert ist.

Die zitierten Reflexionen Keetenheuves gehören nichtsdestotrotz in den Zusammenhang des existentialistischen Diskurses, indem ihr zentrales Moment das Nachdenken über den Sinn des politischen Engagements unter den realen geschichtlichen Bedingungen in der Bundesrepublik der 1950er Jahre bildet.

Bei Sartre findet man die Forderung des Engagements ungeachtet der Inhalte und der faktischen Hindernisse. Nun lösen sich die Elemente der Sartreschen Rede bei Koeppen in einer mythisch überhöhten Empfindung der Verderbtheit der politischen Praxis, die mittels der Dschungel- und Tiermetaphorik als ein immerwährender Kampf im Bilde festgehalten wird, auf. Keetenheuves Sichtweise deutet an, dass das Individuum, das sich in der praktischen Politik engagieren möchte, nur schwer entscheiden kann, welche Position es einnehmen soll, weil keine der Parteien sich der absoluten Berechtigung ihrer Standpunkte sicher sein kann. So wird das Sartresche Postulat des Engagements mangelnden Sinnes für die Relativität der Dinge überführt. Das Motiv des Urwaldes als Anspielung auf die Schlechtigkeit der menschlichen Natur ist ferner mit der Sartreschen Freiheitsphilosophie insoweit inkommensurabel, als diese es aufgrund ihrer Betonung der Freiheit des Individuums ablehnt, menschliche Natürlichkeit zu postulieren. Koeppen konfrontiert in dem zitierten Textabschnitt das existentialistische Denken offenkundig mit Elementen der christlichen Metaerzählung, indem er das Motiv der Schlange nutzt, um auf die menschliche Neigung zum Bösen zu verweisen.

Es geht hier um die Aktualisierung eines biblischen Motivs vor dem Hintergrund der politisch-gesellschaftlichen Entwicklung in der Bundesrepublik der 1950er Jahre, doch scheinen die Aussagen Keetenheuves, die sich auf die praktische Politik beziehen, aus einem allgemeineren Gefühl der Mangelhaftigkeit der historischen Praxis der Welt geboren worden zu sein, so dass ihre Tragweite nicht nur auf den Schauplatz des Romans und die Zeitepoche, in der dessen Handlung spielt, zu reduzieren ist. Bonn und Westdeutschland bestimmen so die *conditio humana* (vgl. Harth; Roloff 1986, S. 231).⁵⁷² Es sind Lokalitäten, die die Artikulierung der Erfahrung der Negativität der praktischen Politik als Machtausübung ermöglichen. Das Machtstreben wird dabei im Rahmen der Protagonistenreflexion als eine anthropologische Konstante interpretiert.

⁵⁷² Die Städte München und Bonn in den beiden ersten Nachkriegsromanen Koeppens haben für die Romanhandlung nicht nur die Bedeutung der nationalen Städte, sondern sie werden in den Text als Stadt-Welten eingeführt, die die existentielle Problemlage der Moderne ausdrücken.

Der existentialistische Diskurs lässt sich nicht nur als eine der Konstituenten des Sinnzusammenhangs auf der Ebene des Figurendenkens, sondern auch auf der Ebene der Figurencharakteristik nachweisen. In *Tauben im Gras* zeichnet der Autor Menschentypen, an deren Erlebens- und Verhaltensweisen die Problematik der Authentizität der menschlichen Existenz aufgegriffen wird. Existentialistische Perspektiven werden so z. B. mit der Figur Emilias eröffnet. Emilia gibt das Bild einer Frau ab, die sich in eine Polemik mit der Lebensauffassung ihres Mannes einlässt. Philipps Lebensauffassung trägt dabei zahlreiche Aspekte des existentialistischen Konzeptes der Freiheit, was Philipp mit der Figur Edwins verbrüdet, der in seiner Rede vor dem Münchner Publikum des öfteren die Freiheit heraufbeschwört: „Der europäische Geist, sagte er, sei die Zukunft der Freiheit, oder die Freiheit werde keine Zukunft mehr in der Welt haben.“ (TG 223)

Die Analyse der Denkvorgänge Emilias zeigt, dass Emilia als ein Mensch vorgeführt wird, der nicht imstande ist, sich von der Sehnsucht nach den Habseligkeiten und dem Erfolg zu befreien und zu seinem wahren, authentischen Wesen zu gelangen. Das wird in ihrer Auffassung der Kunst einsichtig gemacht, die durch ihre erlebten Reden vergegenwärtigt wird. Der Hauptakzent liegt darauf, dass sie im Gegensatz zu Philipp weder die ästhetische noch die ethische Funktion der Kunst anerkennt, sondern die Kunstproduktion lediglich mit pragmatischen Zwecken des Geldverdienens und der Selbstpräsentation in der Öffentlichkeit verbindet. Ihrem Kunstbegriff mangelt es wesentlich auch an der Einsicht in den langfristigen und intellektuellen Charakter der Kunstproduktion, indem sie glaubt, Philipp kann ein Werk im Augenblick und unter dem Einfluss einer irrationellen Kraft schreiben, wodurch auf die Beschleunigung des modernen Zeiterlebens angespielt wird.

Sie betrachtete den Tisch mit der Schreibmaschine, das weiße unbeschriebene Papier, die Requisiten der Arbeit, die sie verabscheute und von der sie sich Wunder versprach, Ruhm, Reichtum, Sicherheit, über Nacht gewonnen, in einer Rausnacht, in der Philipp ein bedeutendes Werk schreiben würde, [...] (TG 36)

Mit der Figur Emilias wird die existentielle Verunsicherung des Menschen aufgearbeitet, deren Ursache die durch den geschichtlichen Prozess erfolgte Veränderung der Lebensbedingungen ist. Emilia vermag sich über die sich aus dem geschichtlichen Prozess ergebenden Veränderung ihrer existentiellen Lage nicht hinwegzusetzen. Sie akzeptiert nicht, dass das Vermögen ihrer Familie nach dem Zweiten Weltkrieg wertlos geworden ist.

In dem Erzählen kommt die zentrale Bedeutung dem Umstand zu, dass Emilia nicht von der Vorstellung Abschied nehmen kann, das Leben könne nur dann glücklich und erfüllt sein, wenn man in materiell gesicherten Verhältnissen lebt und gesellschaftliche Anerkennung genießt. Aus ihren erlebten Reden wird mehrmals verständlich, dass sie mit dem Festhalten an

dieser Anschauung die Freiheit im existentiellen Sinne verfehlt: „Hatte nicht auch Philipp sie entführt, nicht gerade auf einem Pferderücken, aber jung und nackt hatte er sie aus dem Glauben an das ewige Recht des Besitzes gerissen und sie in das Reich der Intellektualität, der Armut, des Zweifels und der Gewissensnot geführt.“ (TG 228) In den Standpunkten Emilias finden sich Elemente einer ablehnenden Haltung zu dem existentialistischen Postulat der Freiheit, die Belege für ihre Überzeugung sind, dass die freie Existenzführung jenseits der gesellschaftlich sanktionierten Lebensformen etwas Bodenloses ist.

Aus Emilias Gedankensträngen lässt sich ersehen, dass die Werte, die sie anerkennt, rein utilitaristisch sind und dass Emilia sich bei ihrer Setzung an der öffentlichen Satisfaktion orientiert. Durchbrochen wird diese Haltung, die sich als eine literarische Repräsentation des Heideggerschen Postulats der Selbstvergessenheit des „Man“⁵⁷³ und der Kierkegaardschen Denkfigur der existentiellen Angst lesen lässt, in der Szene, in der Emilia, die eine Perlenkette verpfänden wollte, um zu Geld zu kommen, nach dem Misslingen des Verkaufs die Perlenkette der Amerikanerin Kay schenkt. In diesem Zusammenhang verdient eine eingehendere Betrachtung die Schilderung ihres momentanen Gefühls, durch diesen Akt für ein paar Augenblicke Freiheit zu gewinnen. Nachdem sie ein Stück ihres Vermögens Kay gibt und sich dadurch im übertragenen Sinne von ihrer in den wertlos gewordenen Habseligkeiten konservierten Vergangenheit befreit, erlebt sie ein glückliches Mitsein mit Kay, das mit einem Gefühl der Unbefangenheit verschränkt ist, in dem sie aufhört, die Sicherheit der Freiheit vorzuziehen: „Die Mädchen tranken, lachten, sie umarmten und küßten sich.“ (TG 182) Für die existentielle Bedeutung dieser Szene spricht Emilias Reflexion, dass ihr Akt des Verschenkens des Schmucks von Philipp positiv quittiert würde: „Sie hätte Philipp dann von dem Schmuck erzählt, den sie verschenkt hatte. Philipp hätte das verstanden, warum sie sich, als sie der grünäugigen Amerikanerin den Schmuck umhängte, so frei gefühlt hatte.“ (TG 188)

In *Tauben im Gras* wird in den erlebten Reden mehrerer Figuren dem geistlosen Materialismus gemeinsam mit dem Anheimfall an die Öffentlichkeit Beachtung geschenkt. In der Tat können ähnliche Momente sporadisch auch in dem Denken Edwins identifiziert werden. Edwin wird zwar vordergründig als eine sich zur Freiheit im Sinne Kierkegaards bekennende Figur gezeichnet, in seltenen Momenten werden jedoch auch in seinen Gedankengängen Wünsche nach Erfolg und der Bewunderung der Öffentlichkeit manifest. Als unauthentisch ist sein Denken auch deshalb zu bewerten, weil Edwin ausschließlich von

⁵⁷³ Die materialistische Lebenseinstellung und die Bestimmung der Existenz des Einzelnen durch das öffentliche Sein wurde vor allem im existentialistischen Diskurs Heideggers erörtert und negativ gedeutet.

einer institutionalisierten Kunstauffassung ausgeht. Das gibt deutlich zu erkennen, dass die Erzählinstanz der mentalen Realität dieser Figur jede Eindeutigkeit streitig macht.

Eine Figur, deren existentielle Haltung durch eine tiefe Ambivalenz gekennzeichnet ist, verkörpert schließlich auch Emilia. Diese Ambivalenz zeichnet sich durch ein Schwanken zwischen Besitzansprüchen und dem Willen zur freien Existenz aus. Emilia neigt dazu, sich an die Selbstverständlichkeiten des Besitzes und der gesellschaftlichen Rolle zu klammern, andererseits tritt durch ihre innere Perspektive ihre Verzweiflung zutage, die andeutet, dass sie den Verlust der Freiheit, den sie sich durch ihre Besitzhaltung selbst zugezogen hat, mitunter leidvoll erlebt: „Wie Emilia das Haus haßte, aus dem sie niemals auf immer fortgehen würde!“ (TG 228)

Wo über das Haus erzählt wird, das Emilia mit Philipp bewohnt, dort deutet der Erzähler auf ihre existentielle Unfreiheit hin, die sich darin bemerkbar macht, dass Emilia an das Haus gebunden bleibt. Der Vergleich des Hauses mit dem „Grab“ (TG 228) bildet eine bildhafte Variante des existentialistischen Postulats der mangelnden Fähigkeit des innerlich unfreien Menschen zur freien Gestaltung seiner Existenz. Das Bild des Grabes impliziert die Abwesenheit von Lebhaftigkeit, die man dem Verzicht Emilias auf die Authentizität und damit auf das Suchen des tieferen existentiellen Lebenssinnes zuschreiben kann.

Ich komme nun zu dem Thema der Ästhetisierung der Elemente des existentialistischen Diskurses in den Erzähltexten Koeppens. Man kann in der Koeppenschen Erzählwelt als ein entscheidendes Merkmal erkennen, dass der Rückgriff des Autors auf existentialistische Denkfiguren sich mehrmals in metaphorischen Bildern nachweisen lässt. Die Imaginationsfülle der Koeppenschen Romane mit den zahlreichen eingestreuten metaphorischen Bildern soll uns nicht darüber hinwegtäuschen, dass bei Koeppen die Metaphern Inhaltsphänomene sind, deren Semantik existential konnotiert ist. So ist auch das Bildhafte dem Denken verpflichtet. Die Koeppenschen Metaphern haben Anteil an der Intertextualität – d. h. sie sind im Licht des Wissens über den existentialistischen Diskurs interpretierbar. Es sind keine geschlossenen Metaphern, sondern komplexe Metaphern, die eine Reihe von semantischen Prozessen in Gang setzen.

Damit man ihren existentiellen Sinn rekonstruieren kann, muss man die Ebene ihres wörtlichen Sinnes interpretieren – d. h. ihr Inhalt muss in die reale Welt projiziert und auf die existentiellen Bedeutungen hin befragt werden. Die Metaphern in den Texten Koeppens erzeugen poetische wie auch existentielle Perspektiven. Sie lassen die existentiellen Aspekte der menschlichen Wirklichkeit im Medium der poetischen Sprache erblicken. Das ganze Romanwerk Wolfgang Koeppens zeichnet sich dadurch aus, dass darin die Elemente des

existentialistischen Diskurses mit der poetischen Sprache aufs engste verknüpft werden, wodurch das Konzeptuelle ins Bildhafte überführt wird.⁵⁷⁴

Um dies an zwei Beispielen zu demonstrieren, wende ich mich nun den Nachkriegsromanen zu. In *Das Treibhaus* findet man in Keetenheuves Reflexionen über die verkrachte Existenz seiner Frau Elke den Vergleich des leeren Existierens und der dazu gehörigen psychischen Zustände mit dem Meer und den damit verbundenen Erscheinungen. Durch die Meeresmetaphorik werden Konnotationen von Leere, Langeweile und Zerstreuung produziert. Elkes existentielle Entwurzelung wird als „ein ungeheures Wasser“ umschrieben, das „sie landlos umspülte“, als „ein Ozean der Leere, dessen unendliche Öde allein vom Gekräusel der Lust, vom Schaum des Überdrusses, vom Wind der vergangenen Tage belebt wurde.“ (T 15) Durch einen solchen metaphorischen Zugriff auf die existentielle Problematik gelingt es dem Autor, das abstrakte existentielle Denken sinnlich erfahrbar zu machen. Was in der zitierten Passage weiter auffällt, ist die Versinnbildlichung der psychischen Zustände. So symbolisiert z. B. der Meeresschaum den Überduss, der das „pflichtlose Leben“ (T 15) Elkes beherrscht.

Eine gelungene Verschränkung des Gedankens und der sinnlichen Assoziationen, die er hervorruft, belegt ferner in exemplarischer Weise die Passage in *Tauben im Gras*, wo der innere Monolog des amerikanischen Soldaten Richard wiedergegeben wird, der im Auftrag der amerikanischen Armee nach Westdeutschland kommt.

Richard dachte „was geht es mich an? es ist, als ob ich in etwas versinke, es ist die Herkunft, das alte Zuhause des Vaters, die hier beheimatete Familie, die Enge, die Sümpfe“. Er riß sich vom Anblick des Schinkens los und befreite sich aus den Umstrickungen des Ladens, der eine merkwürdige Mischung aus Not und fetten Speisen, aus Mißgunst, Mangel und Illusionen war. (TG 139)

Die Eigentümlichkeit der zitierten Passage liegt in der poetischen Qualität der existentiellen Mitteilung, die sie herausstellt. In dem inneren Monolog Richards wird die Heimat mit den Attributen des Engen und des Sumpffartigen metaphorisch verschränkt. Eine ähnliche Perspektive scheint im Folgenden auch für die Erzählinstanz bestimmend zu sein. In der Beschreibung des Ladens, in der die Perspektive der Erzählinstanz die Perspektive der Figur übernimmt, ruft der Laden die Konnotationen von „Not, fetten Speisen, Mißgunst, Mangel und Illusionen“ hervor, die diese Beschreibung eindeutig existentialistisch semantisieren. Es handelt sich genaugenommen um eine Übertragung der existentialistischen Denkfiguren der Unfreiheit und Unauthentizität auf die Beschreibung des Schauplatzes, der damit Attribute

⁵⁷⁴ In den Texten Koeppens wird mit den „mental Metaphern“ (ich verwende den Begriff in Anlehnung an Umberto Eco) die Einheit des rein Diskursiven sowie die des rein Poetischen aufgesprengt. Es ist zu beobachten, dass Koeppen die Elemente des existentialistischen Diskurses in den mental Metaphern nach den spezifisch poetischen Strategien integriert.

des Jasperschen „bloßen“ Daseins gewinnt. Wie sich also rekapitulieren lässt, ist bei Koeppen ein Faktor literarischer Sinnkonstitution ein Spiel mit der Differenz von Diskursivität und Poetizität.

Wie bereits am Anfang dieses Kapitels erwähnt, geschieht die Vermittlung der existentiellen Problematik oft auf der Ebene der Figurenreden. In dieser Hinsicht gehört es zum Stilprinzip des Autors, dass die existentialistischen Denkfiguren in den Reflexionen seiner Figuren mehrmals eine Mehrstimmigkeit produzieren, die in Form von dialogisierten zweistimmigen Wörtern zur Anschauung gebracht wird.⁵⁷⁵ Die zweistimmigen Wörter drücken einerseits die direkte Intention der sprechenden oder denkenden Figur, andererseits die gebrochene des Autors aus. Diese zwei Intentionen lassen ein Wechselspiel zwischen der Figurenperspektive und der Autorperspektive erkennen. Man kann ein solches Wechselspiel vor allem bei denjenigen Figuren beobachten, die nicht vordergründig die Ansichten des Autors wiedergeben, wie es bei den Protagonisten der Fall ist, sondern eher eine der Autorsicht entgegengesetzte Anschauung präsentieren.

Es ist auffallend, dass sich auch in der Darstellung der existentiellen Lebenseinstellungen der Figuren, die denen der Protagonisten konträr sind, der Autor eines Darstellungsprinzips bedient, das zu erkennen gibt, mit welcher Absicht er seine Figuren auf eine bestimmte Art und Weise perspektiviert. Man kann dies an dem Beispiel der Figur Judejahns aufzeigen. Der Erzähler entwirft die erlebten Reden Judejahns so, dass sie seine kritische Absicht durchschimmern lassen.

„Es waren Kundgebungen einer alten und einer neuen Macht, und beiden Offenbarungen fehlte die unbekümmerte Brutalität, der endgültige Verzicht auf das Denken und Überzeugenwollen, es fehlte der Faustschlag, der absolute Glaube an Gewalt und Befehl, und Judejahn überlegte, ob er sich nicht mit den Roten verbünden sollte, er würde sie auf Vordermann bringen, aber der kleine Gottlieb war dagegen, er haßte die vaterlandslosen Gesellen und glaubte an Deutschland, er glaubte auch an den Besitz, wenn auch an eine neue Verteilung des Besitzes zu Judejahns Gunsten und in rein deutsche Hände, und weil der kleine Gottlieb nicht wollte, konnte Judejahn nicht mit den Kommunisten gehen; er war angetreten, sie totzuschlagen, aber eine schwächliche und korrupte Welt hinderte ihn, es zu tun.“ (TR 83-84)

Dieser Textabschnitt kann durchaus in den Kategorien des existentialistischen Denkens gedeutet werden. Es wird darin das Denken einer Romanfigur exponiert, die den Typus eines im existentiellen Sinne unfreien Menschen repräsentieren soll.

Der mangelnde Freiheitssinn Judejahns wird dadurch einsichtig gemacht, dass in Judejahns Handlungen und erlebten Reden stets das Moment der Suche nach einer Möglichkeit des Anschlusses an irgendeine Form der Macht hervorgehoben wird. Nun ist nicht zu übersehen, dass in der erlebten Rede Judejahns Bruchstücke von Begründungen dieser im

⁵⁷⁵ Schöblier 2006, S. 219.

existentialistischen Sinne uneigentlichen Haltung aufzudecken sind – als etwa von dem „endgültigen Verzicht auf das Denken und Überzeugenwollen“ die Rede ist –, die ein Beispiel der Vermischung der Figurenperspektive und der Erzählerperspektive sind. So sind in der erlebten Rede Judejahns Überlegungen präsent, die das Denken dieser Figur zum Ausdruck bringen und zugleich der Entzifferung ihres Charakters dienen. Sie sind in der Komplexität der Darstellung der Triebfedern Judejahns der beschränkten Perspektive dieser Figur kaum zuzumuten, was einen Erzähler-Bezug zu erkennen gibt, der auf die Autorintention, Judejahn als leibhafte Verkörperung des autoritären Charakters im Sinne Adornos darzustellen, zugeschnitten ist.⁵⁷⁶

Der Umstand, dass die Autorperspektive aus den Figurenperspektiven nicht verschwindet, verortet die Texte Koeppens nicht unter denjenigen Texten, die die darin beinhalteten Diskurse in „subjektloser Produktivität“ (Schößler 2006, S. 221) artikulieren,⁵⁷⁷ sondern zeigt, dass die Offenheit und Dialogizität bei Koeppen nicht unbegrenzt ist und dass man im Falle der Koeppenschen Texte vom Konzept des impliziten Autors ausgehen kann.

Was die Auswirkung der Inkorporierung der Elemente des existentialistischen Diskurses in die Erzähltexte Koeppens auf die Romanstruktur angeht, so gibt es z. B. in *Tauben im Gras* eine Reihe von Stellen, an denen die Zitate aus dem existentialistischen Diskurs Irregularitäten im Sprachgebrauch erzeugen. In dem Bewußtseinsstrom Emilias sind dort, wo intertextuelle Bezüge zu dem existentialistischen Diskurs eingesetzt werden, poetische Abweichungen festzustellen, die die Form von syntaktisch abweichenden Sätzen haben: „[...] das Geworfensein, Kierkegaard Angst tagebuchschreibender Verführer nicht zu Cordelia ins Bett, Sartre der Ekel ich ekele-mich-nicht [...]“ (TG 36). In dem zitierten Textabschnitt demonstriert sich die „antigrammatische Funktion“ der Intertextualität (vgl. Stocker 1998, S. 174). Augenfällig ist dies an dem in dem angeführten Textabschnitt präsenten Sartre-Bezug. Hier hat die Denkfigur des Ekels die Rolle eines Mittlers zwischen dem philosophischen Diskurs und der Darstellung des Verhältnisses von Emilia zu ihrem Körper. Die existentialistische Denkfigur des Ekels bewegt sich hier im Raum der Imagination einer Figur. Die Diskontinuität, die sie in dem Bewußtseinsstrom Emilias verursacht, erklärt sich aus ihrer Exteriorität, die der Grund dafür zu sein scheint, weshalb Emilia sie dem spontanen Gang

⁵⁷⁶ Das ist ein Beispiel dafür, dass der fast nahtlose „Wechsel von Erzählerbericht und erlebter Rede“ (Martinez, Matias; Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, Verlag C. H. Beck München 2009, S. 59), der für die Romane Koeppens kennzeichnend ist, eine exakt anmutende Darstellung von individuellen Charakteristiken und ihrer Verschränkung mit historischen Prozessen ermöglicht, die über große Potentiale zur Produktion existentialistischer Bedeutungen verfügt.

⁵⁷⁷ Diese radikal neue Sichtweise des Verhältnisses zwischen dem Menschen und der Welt ist für den Nouveau Roman charakteristisch, der sich seit dem Jahre 1955 als Gattung verbreitete, in einer Zeit also, in der Wolfgang Koeppen keine Romane mehr schrieb.

ihrer Empfindungen nicht völlig einverleiben kann, so dass ihre Rede auf grammatische Regeln verzichtet.

Die Elemente des existentialistischen Diskurses übernehmen bei Koeppen mehrere Funktionen, von denen die größte Bedeutung der Produktion von existentialistisch semantisierten Aussagen und existentialistischen Weltbildern zukommt. Sie bilden das philosophische Fundament der Koeppenschen Rede über die Stellung des Einzelindividuums in den Kontexten Deutschlands, Europas und der Welt des zwanzigsten Jahrhunderts. Damit bestätigt sich die meine Dissertation leitende Hypothese, dass Wolfgang Koeppen ein Autor ist, dessen Romane sich gut unter dem doppelten Aspekt von Literatur und Philosophie interpretieren lassen.

Resümee

Ich untersuche in meiner Dissertation zum einen die Thematisierung der Moderne in den Romanen Wolfgang Koeppens, zum anderen setze ich mich mit der existentialistischen Redeweise auseinander, die diese Romane in Anlehnung an den existentialistischen Diskurs produzieren.

Die Dissertation wendet sich einigen ausgewählten Topoi der Moderne zu, auf die Koeppen zugreift, und verfolgt die Leistung der Koeppenschen Romane zur literarischen Deskription der Moderne. Es wird beobachtet, wie Koeppen die Moderne zeichnet, in welchen Aspekten er modernekritisch ist und was für Gegenentwürfe zur Moderne er in seinen fiktionalen Welten konstituiert. Von grundsätzlicher Bedeutung ist die Feststellung, dass die Problematik der Moderne in seinen Romanen vor dem Hintergrund der geschichtlich-kulturellen Entwicklung des zwanzigsten Jahrhunderts aufgegriffen wird, das aus der Erzählperspektive als eine die Krisenhaftigkeit der Moderne widerspiegelnde Epoche erscheint.

Sowohl in den frühen Romanen Koeppens wie auch in seiner Nachkriegstrilogie tauchen auf der Bedeutungsebene in Bezug auf die Moderne ähnliche Zuschreibungen auf wie bei den Kulturkritikern der Zeit, in der Koeppen lebte und schrieb. Der Autor entwirft Bilder der Moderne, in denen vor dem Erfahrungshorizont des Ersten Weltkriegs, der Zwischenkriegszeit, des Zweiten Weltkriegs und schließlich der Nachkriegszeit und der frühen 1950er Jahre fragwürdige Phänomene und Entwicklungen der Moderne wie „Entzauberung der Welt“ (Max Weber), die Herausbildung der ökonomisch-technischen Welt, die moderne Selbsterfahrung mit der Kehrseite des Ich-Zerfalls und der Melancholie, die bei Koeppen als ein Leiden an der Moderne zu lesen ist, dargestellt werden.

Die Dissertation setzt sich in erster Linie mit der semantischen Dimension der Koeppenschen Moderne-Bilder auseinander. Sie verdeutlicht, dass der Perspektive, die in der Koeppenschen Bestandaufnahme der Moderne entfaltet wird, eine paradoxe Logik diagnostiziert werden kann, die darin besteht, dass die Romane Koeppens die Schattenaspekte der modernen Wirklichkeit darstellen, zugleich allerdings selbst prononciert modern sind, indem sie in der Erzählerperspektive und den Figurenreden zahlreiche ideologiekritische Momente aufweisen. Die Kritik an der Moderne ist darin insofern nur partiell verwirklicht – sie betrifft insbesondere die rationalistisch-technische Moderne. Der kritische Blick der erzählten Figuren auf die moderne Welt und Gesellschaft eröffnet jedoch keinen Zugang zu einer anderen Welt im Sinne einer allgemein verbindlichen Alternative, sondern produziert

„lediglich“ Fragmente individueller Utopien, in denen sich Programme der ästhetischen Moderne widerspiegeln. In der Dissertation werden diese Programme untersucht und als Signatur der Epoche der Moderne bestimmt. Der Grundbefund ist, dass z. B. die lebensideologischen Standpunkte⁵⁷⁸ des Protagonisten von *Die Mauer schwankt* (1935) oder die Affinität des Protagonisten von *Jugend* (1976) zur expressionistischen Moderne als Aufbegehren gegen den etablierten Wirklichkeitsbegriff und eine Reaktion auf die epochale Krisensituation der Moderne inszeniert werden. Eine entgegengesetzte Richtung zu der „Entseelung der Existenz“ in der Modernität wird in *Eine unglückliche Liebe* genommen, wo die Melancholie des Protagonisten der Absage an die Hegemonie der instrumentellen Vernunft im Zeitalter der Moderne gleichkommt.

Die Romane Wolfgang Koeppens illustrieren parallel zu der Vergegenwärtigung der modernen Welt und Gesellschaft die Fragilität der modernen Subjektivität. Sie zeigen als Hauptaspekt der modernen Subjektivität eine Spannung zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten. Diese hat z. B. bei Keetenheuve, dem Protagonisten von *Das Treibhaus*, zur Folge, dass er seine Reflexion und seine natürlichen Ansprüche nicht verschwistern kann. In den fiktionalen Entwürfen der Nachkriegstrilogie wird ferner die Dichotomie von Individualisierung und Verallgemeinerung in der modernen Gesellschaft herausgestellt und die Verbindung zwischen der Vermassung, Veräußerlichung sowie der Verdinglichung der menschlichen Existenz und der rationalistisch-technischen Moderne erkennbar gemacht. Zum Thema des Romans *Das Treibhaus* werden die Überkomplexität der modernen Wirklichkeit und die, um es mit Georg Lukács zu sagen, metaphysische Obdachlosigkeit des modernen Menschen, an denen die beiden Hauptfiguren zugrunde gehen. In *Das Treibhaus* wird ähnlich wie in dem Erzählfragment *Jugend* die ästhetische Figur der Substanzlosigkeit des modernen Subjektes eingeführt und in der Darstellung des Scheiterns der Identitätsentwürfe der Protagonisten durchgestaltet. Die Nachkriegstrilogie kann man als eine existentielle Aussage über die Autonomisierung der modernen Existenz deuten, die in Eintracht mit der für die literarische Moderne bezeichnenden Ambivalenz einerseits im Zeichen der Befreiung des Einzelsubjektes, andererseits im Zeichen dessen Niedergangs situiert ist.

Mit der Ausleuchtung der existentialistischen Inhalte bei Koeppen wird an die Fragestellung der Moderne angeknüpft. Literarisierungen der existentiellen Problematik sind ja ein Phänomen, das für die Epoche der Moderne seit dem 19. Jahrhundert bestimmend ist.

⁵⁷⁸ Unter dem Begriff der Lebensideologie sind „Welt“- und „Lebensanschauungen“ der denkgeschichtlichen Epoche ca. 1890-1955 zu verstehen, deren zentrales Denkmoment die nichtindividuelle und dynamische „Ganzheit“ des Lebens ist. (Lindner 1994, S. 5)

Existentialistische Motive in der Literatur lassen sich angesichts der Orientierungskrisen des zwanzigsten Jahrhunderts aus der Absicht der Autoren erklären, mittels der fiktiven Welten, die in vieler Hinsicht auf die außerliterarische Realität rekurren, die prekäre Situation des Menschen in der Moderne zu beschreiben und sich darüber wenigstens bis zu einem gewissen Grad Klarheit zu verschaffen. So thematisiert die existentialistisch geprägte Literatur die Situation des Menschen im Universum vor der Hintergrundfolie der modernen Welt, in der metaphysische Konzepte ihre Geltung verlieren und der Mensch mit seiner Zufälligkeit konfrontiert wird. Damit trägt sie auf eine eigentümliche Art und Weise zur Erkenntnis der Moderne bei. Dies trifft auch auf die Texte Wolfgang Koeppens zu. Die Koeppenschen Darstellungen der modernen Wirklichkeit und der Existenz der Menschen in der Moderne zeichnen sich durch existentielle Reflexion und existentielle Metaphorik aus, mit deren Hilfe die Lage des modernen Menschen als äußerst unsicher umschrieben wird. Nicht minder zeitigt Koeppen mit den existentialistischen Weltbildern eine Form des Erzählens über die allgemeine Problematik der menschlichen Existenz.

Meine Untersuchungen ergeben, dass Koeppen in seine Romane existentielle Themen und Motive transponiert, die in der reflexiven Form Gegenstand des existentialistischen Diskurses sind. In der Dissertation wird im Hinblick auf den existentialistischen Diskurs Folgendes geleistet: Der existentialistische Diskurs wird vorgestellt und als eine philosophische Redeweise definiert, die Einfluss auf die deutschsprachige Nachkriegsliteratur bis weit in die 1950er Jahre hatte. Die Dissertation konzentriert sich auf die Rolle des existentialistischen Diskurses in der Nachkriegszeit, als dieser den gesellschaftlichen und kulturellen Selbstverständigungsprozess in der Bundesrepublik wesentlich beeinflusste. Sie bestimmt Koeppens Position in der Existentialismus-Debatte in den 1940er und 1950er Jahren, was der Zielsetzung entspricht, die geschichtliche Dimension der Koeppenschen Texte zu berücksichtigen. Sie setzt sich mit der Strömung der sog. existentialistischen Literatur auseinander und fokussiert auf die Texte derjenigen deutschsprachigen Autoren (Andersch, Bachmann, Hildesheimer), die in der Nähe der existentialistischen Literatur standen. Sie findet eine Entsprechung zwischen der Bildlichkeit in den Romanen Wolfgang Koeppens und den inhaltlichen und formellen Merkmalen der Literatur mit existentiellen Phänomenen (Stichworte „existentielle Imagination“ und „existentielle Mythologie“).⁵⁷⁹

Diesem auf die allgemeinen kulturellen, philosophischen und literarhistorischen Fragestellungen konzentrierten Teil der Dissertation ist eine Liste mit Hinweisen auf den

⁵⁷⁹ Siehe Kapitel 2.1.2.

existentialistischen Diskurs in den Romanen Koeppens beigelegt worden, die belegt, dass Wolfgang Koeppen sich mit der Lektüre der Texte der existentiellen Philosophen beschäftigte und das existentialistische Vokabular für die Konstituierung seiner existentialistischen Weltbilder verwandte. Im weiteren werden mit Hilfe der Interdiskurstheorie existentialistische Parallelen in der Nachkriegstrilogie und dem Erzählfragment *Jugend* untersucht und schließlich wird zu der Interpretation der existentialistischen Themen und Motive bei Koeppen unter diskursanalytischer Berücksichtigung der philosophischen Texte der Repräsentanten des Existentialismus übergegangen. Damit wird eine textnahe, semiotisch ausgerichtete Beschreibung der Koeppenschen Romane bewerkstelligt, die an den Texten des existentialistischen Diskurses orientiert ist. Es werden die von Koeppen übermittelten existentialistischen Botschaften analysiert, wobei zum einen eine semantische Korrespondenz mit dem existentialistischen Diskurs festgestellt wird, zum anderen in der existentiellen Semantik der Koeppenschen Texte auch ganz eigentliche Formen des Sprechens über die Problematik der Existenz enthüllt werden.

Hier ist zu fragen, inwiefern es aus literaturtheoretischer Sicht zulässig ist, literarische Texte mit den philosophischen zu kombinieren. Ich glaube, dass meine Dissertation ein Beweis dafür ist, dass auch philosophische Texte den Verstehenshorizont für die literarischen Texte bilden können und dass sie sich als Grundlage für die interpretierende Lektüre der literarischen Texte eignen.⁵⁸⁰ In den Romanen Koeppens werden existentialistische Weltbilder entworfen, auf der Ebene des Geschehens existentialistisch anmutende Handlungszusammenhänge hergestellt, die Protagonisten als „existentialistische Typen“ geschildert und existentialistische Bedeutungen produziert, die erst auf dem existentialphilosophischen Fundament entschlüsselt werden können. Der Vergleich der Texte Koeppens mit denen des existentialistischen Diskurses lässt erkennen, dass es gewisse Erscheinungen gibt, auf die sich sowohl die Texte der Philosophie wie auch fiktionale Texte beziehen und dass die fiktionalen Texte imstande sind, semantisch vergleichbar anspruchsvolle Aussagen wie die philosophischen hervorzubringen, ohne dass dabei das ästhetische Vergnügen an ihnen verlorengehen müsste. Ein weiteres Charakteristikum der Koeppenschen Romane in Bezug auf die existentialistischen Inhalte ist die Übersetzung dessen, worüber der existentialistische Diskurs in streng systematisierter Form spricht, in individuelle Erfahrung, die die Grenzen der diskursiven Organisation sprengt und die Räume

⁵⁸⁰ Durch die Anwendung der Texte des existentialistischen Diskurses werden literaturwissenschaftliche Fragestellungen produktiv mit den kulturwissenschaftlichen verbunden. Es wird die kulturelle Verwobenheit der Koeppenschen Romane aufgezeigt, indem sie als aktiv an der Zirkulation der existentialistischen Bedeutungen beteiligt erfasst werden. (siehe dazu Nünning 2002, S. 80-81)

für das Eigene freilegt, was nicht zuletzt Produkt der Fähigkeit der Literatur zu fiktionalen Entwürfen ist.

Es bleibt zu resümieren, dass die Verflechtung der Bruchstücke des existentialistischen Diskurses, des Spiels mit Begriffen und Zitaten aus anderen Diskursen, der verschiedenen erzähltechnischen Vorgänge und der stilistischen Verfahren der modernen Poetik eine Ambiguität der Koeppenschen Texte konstituiert, die die Bezüge dieser Texte zu dem existentialistischen Diskurs als der Poetik des modernen Romans durchaus entsprechend identifiziert.

Siglen

Die verwendeten Textstellen aus den Büchern Wolfgang Koeppens werden in unmittelbarem Anschluß an das Zitat mit Abkürzungen und folgender Seitenzahl gekennzeichnet:

BS= Koeppen, Wolfgang (1990): *Berichte und Skizzen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

ES = Koeppen, Wolfgang (1984): *Die elenden Skribenten*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

J = Koeppen, Wolfgang (1976): *Jugend*. Frankfurt/M.: Bibliothek Suhrkamp.

JG = Koeppen, Wolfgang (2001): *Die Jawang-Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Bibliothek Suhrkamp.

M = Koeppen, Wolfgang (1986): *Die Mauer schwankt*. Frankfurt/M.: suhrkamp taschenbuch.

T = Koeppen, Wolfgang (1972): *Das Treibhaus*. Frankfurt/M.: suhrkamp taschenbuch.

TG = Koeppen, Wolfgang (1999): *Tauben im Gras*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

TR = Koeppen, Wolfgang (1975): *Der Tod in Rom*. Frankfurt/M.: suhrkamp taschenbuch.

UL = Koeppen, Wolfgang (1991): *Eine unglückliche Liebe*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Das Zitat aus dem Roman *Die Kirschen der Freiheit* Alfred Anderschs wird folgendermaßen gekennzeichnet:

KF= Alfred, Andersch (1992): *Die Kirschen der Freiheit*. Frankfurt/M.: Frankfurter Verl.-Anst.

LITERATURVERZEICHNIS

1. Texte von Wolfgang Koeppen

Koeppen, Wolfgang: Eine unglückliche Liebe, Suhrkamp Verlag, Stuttgart 1991, Die erste Ausgabe des Romans erschien 1934 im Bruno Cassirer Verlag, Berlin.

Koeppen, Wolfgang: Die Mauer schwankt, Frankfurt am Main 1983, Die Erstausgabe erschien 1935 im Bruno Cassirer Verlag, Berlin, und 1939 unter dem Titel "Die Pflicht" im Universitas Verlag, Berlin.

Koeppen, Wolfgang: Tauben im Gras, suhrkamp taschenbuch 1999, 1951 by Scherz und Goverts Verlag GmbH Stuttgart.

Koeppen, Wolfgang: Das Treibhaus, suhrkamp taschenbuch 1999, suhrkamp taschenbuch 1972, 1953 by Scherz & Goverts Verlag GmbH Stuttgart.

Koeppen, Wolfgang: Der Tod in Rom, suhrkamp taschenbuch 1975, 1954 by Scherz & Goverts Verlag GmbH Stuttgart.

Koeppen, Wolfgang: Jugend, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1976.

Koeppen, Wolfgang: Die Jawang-Gesellschaft, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001.

Koeppen, Wolfgang: Die elenden Skribenten, Herausgegeben von Marcel Reich-Ranicki, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1984.

Koeppen, Wolfgang: Gesammelte Werke in sechs Bänden, Herausgegeben von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Dagmar von Briel und Hans-Ulrich Treichel, Essays und Rezensionen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986; Berichte und Skizzen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1990.

Koeppen, Wolfgang: Ich bin gern in Venedig warum, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1994.

2. Darstellungen zu Autor und Werk

Briel, Dagmar von: Wolfgang Koeppen als Essayist, Gardez-Verl., Mainz 1996.

Haas, Christoph: Wolfgang Koeppen: Eine Lektüre, Würzburg: Ergon Verl., 1998.

Häntzschel, Hiltrud; Häntzschel, Günter: „Ich wurde eine Romanfigur“ [Wolfgang Koeppen 1906-1996], Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006.

Hielscher, Martin: Wolfgang Koeppen, Beck, München 1988.

Hielscher, Martin: Zitierte Moderne, Poetische Erfahrung und Reflexion in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen und in „Jugend“, Carl Winter-Universitätsverlag-Heidelberg 1988; Edition Beiträge zur neueren Literaturgeschichte.

Jahrbuch der Internationalen Wolfgang Koeppen Gesellschaft 2 (2003), herausgegeben von Günter Hantzschel und Ulrike Leuschner, IUDICIUM Verlag GmbH, München 2003.

Jahrbuch der Internationalen Wolfgang Koeppen Gesellschaft 2006, herausgegeben von Jürgen Klein, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2006.

Jahrbuch der Internationalen Wolfgang Koeppen Gesellschaft 2008, Shoebox House Verlag e. K. Jürgen Klein, Hamburg 2008.

Mein Ziel war die Ziellosigkeit/Wolfgang Koeppen, Hrsg. von Gunnar Müller-Waldeck und Michael Gratz. - Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1998.

Ochs, Tilmann: Kulturkritik im Werk Wolfgang Koeppens, Lit Verlag Münster 2004.

Oehlenschläger, Eckart [Hrsg.]: Wolfgang Koeppen, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987.

Quack, Josef: Wolfgang Koeppen: Erzähler der Zeit, Königshausen und Neumann, 1997.

Reich-Ranicki, Marcel: Wolfgang Koeppen, Aufsätze und Reden, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, November 1998.

Richner, Thomas: Der Tod in Rom: eine existential-psychologische Analyse von Wolfgang Koeppens Roman, Artemis Verl., Zürich 1982.

Treichel, Hans-Ulrich: Fragment ohne Ende, Eine Studie über Wolfgang Koeppen, Karl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1984.

Uske, Bernhard: Geschichte und ästhetisches Verhalten: das Werk Wolfgang Koeppens, Lang, Frankfurt am Main 1984.

3. Andere Quellen

Améry, Jean: Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod, Klett-Cotta, Stuttgart 1976.

Andersch, Alfred: Die Kirschen der Freiheit, Frankfurter Verl.-Anst., Frankfurt am Main 1992.

Arnold, Heinz Ludwig; Detering, Heinrich (Hrsg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2008.

Baasner, Rainer; Zens, Maria: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2005.

Bachmann, Ingeborg: Sämtliche Erzählungen, Piper München Zürich 2006.

Bader, Günter: Melancholie und Metapher, Mohr Verlag, Tübingen, 1990.

Barner, Wilfried [Hrsg.]: Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart, Beck, München 2006.

- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, edition suhrkamp, Frankfurt am Main 1964.
- Barthes, Roland: *Mytologie*, DOKOŘÁN, Praha 2004.
- Baudrillard, Jean: *Von der Verführung*, Mit einem Essay von László F. Földényi, Batterien 48, Matthes & Seitz, München 1992.
- Becker, Sabina; Kiesel, Helmuth [Hrsg.]: *Literarische Moderne*, de Gruyter, Berlin • New York, 2007.
- Belke, Horst: *Literarische Gebrauchsformen*, Bertelsmann Verlag, Düsseldorf 1973.
- Bendlová, Peluška: *Hodnoty v existenciální filozofii Gabriela Marcela*, Academia 2003.
- Bílek, Peter A.: *Hledání jazyka interpretace*, Host, Brno 2003.
- Blasberg, Cornelia; Deiters, Franz-Josef (Hrsg.): *Denken/Schreiben (in) der Krise – Existentialismus und Literatur*, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2004.
- Bogdal, Klaus-Michael: *Historische Diskursanalyse der Literatur*, Westdeutscher Verlag, Opladen/Wiesbaden 1999.
- Bogdal, K.-M.: *Neue Literaturtheorien: eine Einführung*, Westdt. Verl., Opladen 1990.
- Bollnow, Otto Friedrich: *Lebensphilosophie und Existenzphilosophie*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2009.
- Boor, Helmut de; Newald, Richard: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, C. H. Beck 1990.
- Bürger, Peter: *Sartre. Eine Philosophie des Als-Ob*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007.
- Camus, Albert: *Člověk revoltující*, garamond, edice francouzská knihovna, Praha 2007.
- Camus, Albert: *Der Mensch in der Revolte*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2008.
- Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2008.
- Camus, Albert: *Šťastná smrt*, garamond, edice francouzská knihovna, Praha 2006.
- Canetti, Elias: *Masse und Macht*, Wien Verlag Hanser 1994.
- Coenen-Mennemeier, Brigitta: *Nouveau Roman*, Metzler, Stuttgart Weimar 1996.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Úvod do komparatistiky*, Akropolis 2008.
- Delabar, Walter: *Klassische Moderne, Deutschsprachige Literatur 1918-33*, Akademie Verlag, Berlin 2010.

Demmerling, Christoph; Landweer, Hilge: Philosophie der Gefühle, Von Achtung bis Zorn, J. B. Metzler, Stuttgart • Weimar 2007.

Dialog mezi filozofií a literaturou, Sborník přednášek pro doktorandský seminář Ústavu bohemistiky Filozofické fakulty Jihočeské univerzity; editoři: Veronika Broučková, Veronika Faktorová, Jakub Martinek a David Skalický, České Budějovice, 2006.

Dinzelbacher, Peter [Hrsg.]: Europäische Mentalitätsgeschichte, Kröner, Stuttgart 2008.

Dücker, Burckhard: Wolfgang Hildesheimer und die deutsche Literatur des Absurden, Verlag Schaeuble, 1976.

Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1973.

Elias, Norbert: O procesu civilizace / II., edice historické myšlení, Argo 2007.

Faber, Richard; Naumann, Barbara: Literarische Philosophie – Philosophische Literatur, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999.

Faulstich, Werner Hrsg.: Das erste Jahrzehnt, Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, Wilhelm Fink Verlag, München 2006.

Földényi, László F.: Melanchólia, Kaligram, Bratislava 2001.

Földényi, László F.: Melancholie, Matthes&Seitz Berlin 2004.

Fohrmann, Jürgen; Müller, Harro: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.

Forster, Edgar J.: Unmännliche Männlichkeit, Melancholie, Geschlecht, Verausgabung, Böhlau Verlag Wien • Köln • Weimar, 1998.

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.

Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge: eine Archäologie der Humanwissenschaften, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980.

Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur [ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte], Kröner, Stuttgart 2008.

Glaser, Horst Albert [Hrsg.]: Deutsche Literatur: eine Sozialgeschichte, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.

Gravenitz, Gerhart von [Hrsg.]: Konzepte der Moderne [DFG-Symposion 1997], Metzler, Stuttgart; Weimar 1999.

Grimminger, Rolf; Murašov, Jurij; Stückrath, Jörn (Hg.): Literarische Moderne, Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert, rowohlts enzyklopädie, Reinbek bei Hamburg 1995.

Han, Pyong-ch`ol (Byung-Chul Han): Martin Heidegger: eine Einführung, Fink, München 1999.

Harth, Helene; Roloff, Volker: Literarische Diskurse des Existentialismus, Stauffenburg Verlag Tübingen, 1986.

Hauser, Michael: Adorno: Moderna a negativita, Filosofia 2005.

Heidbrink, Ludger [Hrsg.]: Entzauberte Zeit. Der melancholische Geist der Moderne, Edition Akzente Hanser, Carl Hans Verlag, München Wien 1997.

Heidbrink, Ludger: Melancholie und Moderne [zur Kritik der historischen Verzweiflung], Fink, München 1994.

Heidegger, Martin: Věda, technika a zamyšlení, OIKOYMENH, Praha 2004.

Heiser, Claude: Das Motiv des Wartens bei Ingeborg Bachmann, Eine Analyse des Prosawerks unter besonderer Berücksichtigung der Philosophie der Existenz, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2007.

Hermant, Jost: Schreibweisen, Gattungen, Institutionen, Argument-Verlag, Berlin 1982.

Hildesheimer, Wolfgang: Ende der Fiktionen (Reden aus fünfundzwanzig Jahren), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984.

Hoffmann, Dieter: Arbeitsbuch deutschsprachige Prosa seit 1945, Francke, Tübingen • Basel, 2006.

Hoffmann, Dieter: Prosa des Absurden, Francke, Tübingen • Basel, 2006.

Horkheimer, Max: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft, Fischer Wissenschaft, Frankfurt am Main 1997.

Horn, András: Das Literarische, de Gruyter, Berlin 1978.

Hügli, Anton [Hrsg.]: Einsamkeit-Kommunikation-Öffentlichkeit [Internationaler Karl Jaspers/Kongress Basel, 16. – 18. Oktober 2002], Schwabe, Basel 2004.

Ionesco, Eugène: Fotografie plukovníka, garamond, edice francouzská knihovna, 2004.

Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik, Band 5 · 1999/2000, Röhrig Universitätsverlag · St. Ingbert 2000.

Jameson, Fredric: Mythen der Moderne, Kulturverlag Kadmos Berlin 2007.

Jamme, Christoph; Harries, Karsten: Martin Heidegger [Kunst, Politik, Technik], Fink Verlag, München 1992.

Jander, Simon: Poetisierung des Essays, Winter Verlag Heidelberg 2008.

Jaspers, Karl: Die geistige Situation der Zeit, Sammlung Götschen, Walter de Gruyter, Berlin • New York 1999.

Jaspers, Karl: Kleine Schule des philosophischen Denkens, Piper München Zürich 2004.

Kämper-van den Boogaart, Michael: Ästhetik des Scheiterns, Studien zu Erzähltexten von Botho Strauß, Jürgen Theobaldy, Uwe Timm u.a., Metzler Studienausgabe, Stuttgart 1992.

Kämper, Heidrun; Eichinger, Ludwig M.: Sprach-Perspektiven: germanistische Linguistik und das Institut für Deutsche Sprache, Narr, Tübingen 2007.

Kierkegaard, Sören: Die Krankheit zum Tode, Furcht und Zittern, Die Wiederholung, Der Begriff der Angst, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2007.

Kierkegaard, Sören: Entweder-Oder, dtv Klassik, München 1988.

Kiesel, Helmuth: Die Geschichte der literarischen Moderne, C.H.Beck, München 2004.

Kimmich, Dorothee; Renner, Rolf Günter; Stiegler, Bernd: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, Reclam, Stuttgart 2004.

Kindt, Tom; Köppe, Tilmann: Moderne Literaturtheorien (Ein Reader), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2008.

Kittler, Friedrich A.; Turk, Horst: Urszenen (Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977.

Kleiner, Marcus S.: Im Bann von Endlichkeit und Einsamkeit? [der Tod in der Existenzphilosophie und der Moderne], Verlag Die Blaue Eule, Essen 2000.

Kobayashi, Toshiaki: Melancholie und Zeit, Stromfeld/Nexus, Basel und Frankfurt am Main 1998.

Koberstein, Anja: "Gott oder das Nichts", Sartre-Rezeption im frühen Nachkriegswerk von Alfred Andersch im Kontext der zeitgenössischen Existentialismuskussion, Frankfurt am Main 1995.

Kohl, Katrin: Poetologische Metaphern. Formen und Funktionen in der deutschen Literatur, Walter de Gruyter • Berlin • New York, 2007.

Köppe, Tilmann; Winko, Simone: Neuere Literaturtheorien, Verlag J. B. Metzler Stuttgart • Weimar, 2008.

Kristeva, Julia: Jazyk lásky (Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství), One Woman Press, Praha 2004.

Kyora, Sabine: Eine Poetik der Moderne, Zu den Strukturen modernen Erzählens, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007.

Lambrecht, Roland: Der Geist der Melancholie (Eine Herausforderung philosophischer Reflexion), Wilhelm Fink Verlag, München 1996.

Lepenies, Wolf: Melancholie und Gesellschaft, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998.

Lindner, Martin: Leben in der Krise; Zeitromane der neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne, Metzler Studienausgabe, Stuttgart 1994.

Link, Jürgen: Elementare Literatur und generative Diskursanalyse, Wilhelm Fink Verlag, München 1983.

Literarische Moderne, Begriff und Phänomen, Herausgegeben von Sabina Becker, Helmuth Kiesel, Verlag Walter de Gruyter · Berlin · New York, 2007.

Luckner, Andreas: Heidegger und das Denken der Technik, transcript-Verl., Bielefeld 2008.

Ludwig, Hans-Werner (Hrsg.): Arbeitsbuch Romananalyse, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1982.

Luhmann, Niklas: Láska jako vášeň: Paradigm Lost, Prostor 2001.

Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Form großer Epik, Sammlung Luchterhand, Frankfurt am Main 1988.

Málek, Petr: Melancholie moderny. Alegorie • Vypravěč • Smrt, edice Studie, Dauphen 2008.

Marcel, Gabriel: Sein und Haben, Schöningh, Paderborn 1968.

Martens, Gunther: Beobachtungen der Moderne: in Hermann Brochs „Die Schlafwandler“ und Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“; rhetorische und narratologische Aspekte von Interdiskursivität, Fink, München 2006.

Martinez, Matias; Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, Verlag C. H. Beck München 2009.

Matějka, Marek: K filosofii existence, Magnet-Press, Praha 1995.

Mattenklott, Gert; Pickerodt, Gerhart [Hrsg.]: Literatur der siebziger Jahre, Argument-Verlag, Berlin 1985.

Mayer, Hans: Die umerzogene Literatur [1945-1967], Siedler, Berlin 1988.

Meyer, Reinhart: Denken erzählen: Repräsentationen des Intellekts bei Robert Musil und Paul Valéry, Walter de Gruyter · Berlin · New York, spectrum Literaturwissenschaft, 2009.

Mitscherlich, Alexander und Margarete: Die Unfähigkeit zu trauern [Grundlagen kollektiven Verhaltens], Piper, München 1983.

Mix, York-Gothart [Hrsg.]: Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890-1918, Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Deutscher Taschenbuch Verlag, München • Wien 2000.

Mukarovský, Jan: Kunst, Poetik, Semiotik, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989.

Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890-1918, Herausgegeben von York-Gothart Mix, Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Deutscher Taschenbuch Verlag, Mai 2000.

Neue Zeitschrift für Musik 6, 2006 (Das Magazin für neue Töne): Melancholie.

Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft, Phaidon Verl., Essen 1990.

Norm, Grenze, Abweichung: Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft (Hrsg. Frank, Gustav/ Lukas, Wolfgang), Verlag Karl Stutz, Passau 2004.

Novozámská, Jana: Existoval existencialismus? Výzva a ztroskotání J.-P. Sartra, Filosofie, Praha 1998.

Nünning, Ansgar: Lexikon theorie literatury a kultury, Host, Brno 2006.

Nünning, Ansgar: Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Metzler, Stuttgart; Weimar 2001.

Nünning, Ansgar & Nünning, Vera: Neue Ansätze in der Erzähltheorie, Wissenschaftlicher Verlag, Trier 2002.

Olšovský, Jiří: Niternost a existence (Úvod do Kierkegaardova myšlení), Akropolis, 2005.

Ophälders, Markus: Romantische Ironie: Essay über Solger, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004.

Orlowsky, Ursula; Orlowsky, Rebekka: Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, bildender Kunst und Psychoanalyse: vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung; Fink, München 1992.

Papoušek, Vladimír: Existencialisté, Existenciální fenomény v české próze dvacátého století, Torst 2004.

Pechar, Jiří: Dvacaté století v zrcadle literatury, Filosofie, Praha 1999.

Pieper, Josef: Co znamená filozofovat?, Karmelitánské nakladatelství Kostelní Vydří 2007.

Pieper, Josef: Was heißt philosophieren: Vier Vorlesungen; Mit e. Nachw. von T. S. Eliot, Kösel, München 1967.

Pöggeler, Otto: Hermeneutik der technischen Welt: eine Heidegger-Interpretation, Unibuch-Verl., Lüneburg 2000.

Pohle, Bettina: Kunstwerk Frau (Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1998.

Ponořena do Léthé, Sborník věnovaný cyklu přednášek Metafora ženy 2000-2001, Universita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Praha 2003.

Reding, Marcel: Die Existenzphilosophie, Verlag Schwann, Düsseldorf 1949.

Revue svetovej literatúry 6/92, Bratislava 1992.

Rieche, Juliane: Literatur im Melancholiediskurs des 16. Jahrhunderts, Hirzel Verlag, Stuttgart 2007.

Roussel, Martin; Wirtz, Markus; Wunderlich, Antonia: Eingrenzen und Überschreiten, Verfahren in der Moderneforschung, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005.

Rustemeyer, Dirk (Herausgeber): Symbolische Welten: Philosophie und Kulturwissenschaften, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002.

Sartre, Jean-Paul: Das Sein und das Nichts, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2006.

Sartre, Jean-Paul: Das Spiel ist aus, rororo 2007.

Sartre, Jean-Paul: Der Ekel, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2007.

Sartre, Jean-Paul: Existencialismus je humanismus, Vyšehrad 2004.

Sartre, Jean-Paul: Vědomí a existence, OYKOIMENH, Praha 2006.

Sartre, Jean Paul: Was ist Literatur: ein Essay, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1964.

Scheitler, Irmgard: Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970, A. Francke Verlag, Tübingen und Basel 2001.

Scherpe, Klaus R.: „Erzwungener Alltag: Wahrgenommene und gedachte Wirklichkeit in der Reportageliteratur der Nachkriegszeit“; in: Nachkriegsliteratur in Westdeutschland 1945-49: Schreibweisen, Gattungen, Institutionen, hrsg. Hermand, Jost; Peitsch, Helmut; Scherpe, Klaus R., Argument-Verlag, Berlin 1982.

Schöblier, Franziska: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft, A. Francke Verlag Tübingen und Basel, Tübingen 2006.

Seel, Martin: Adornos Philosophie der Kontemplation, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.

Seibert, Thomas: Existenzialismus, Rotbuch Verlag, Hamburg 2000.

Sillem, Peter: Melancholie oder Vom Glück, unglücklich zu sein, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2006.

Smitmans-Vajda, Barbara: Melancholie, Eros, Muße: das Frauenbild in Nietzsches Philosophie, Königshausen und Neumann, Würzburg 1999.

Smuda, Manfred (Hrsg.): Die Großstadt als Text; Wilhelm Fink Verlag, München 1992.

Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik, Atlantis Verl., Zürich 1963.

Stocker, Peter: Theorie der intertextuellen Lektüre: Modelle und Fallstudien, Schöningh, Paderborn; München; Wien; Zürich 1998.

Theunissen, Michael: Negative Theologie der Zeit, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.

Theunissen, Michael: Vorentwürfe von Moderne (Antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters), Walter de Gruyter, Berlin und New York 1996.

Thurnher, Rainer; Röd, Wolfgang; Schmidinger, Heinrich: Die Philosophie des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts, Lebensphilosophie und Existenzphilosophie, Beck Verlag München 2002.

Todorov, Tzvetan: Poetika prózy, Triáda Praha 2008.

Todorow, Almut: Publizistische Reiseprosa als Kunstform: Wolfgang Koeppen, Sonderdruck aus: Für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Heft 1/März, J. B. Metzler Verlag Stuttgart 1986.

Tugendhat, Ernst: Über den Tod, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006.

Vietta, Silvio; Kemper, Dirk [Hrsg.]: Ästhetische Moderne in Europa: Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik, Fink, München 1998.

Vietta, Silvio: Die literarische Moderne (Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard), J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1992.

Wagner-Egelhaaf, Martina: Die Melancholie der Literatur (Diskursgeschichte und Textfiguration), J. B. Metzler, Stuttgart • Weimar 1997.

Weidmann, Bernd: Existenz in Kommunikation: zur philosophischen Ethik von Karl Jaspers, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004.

Weiller, Edith: Max Weber und die literarische Moderne: ambivalente Begegnungen zweier Kulturen, Metzler, Stuttgart 1994.

Wende, Waltraud: Ein neuer Anfang? Schriftsteller-Reden zwischen 1945 und 1949, Verlag Metzler, Stuttgart 1990.

Wode, Kai: „Sich selbst das Leben nehmen“, Versuch einer Typologie des Suizidanten anhand deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts, Wehrhahn Verlag, Hannover-Laatzten 2007.

Zima, Peter V.: Der europäische Künstlerroman: Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie, A. Francke Verlag Tübingen und Basel, 2008, Tübingen.

Zima, Peter V.: Moderne/Postmoderne, A. Francke Verlag Tübingen und Basel 1997.

Zima, Peter V.: Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne, Francke, Tübingen; Basel 2000.

Zizek, Slavoj: The Ticklish Subject: an Essay on Political Ontology, Verso 1999, London; New York.

Zizek, Slavoj: Die Tücke des Subjektes, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001.

Zymner, Rüdiger: Erzählte Welt – Welt des Erzählens, Festschrift für Dietrich Weber, edition chöra, Köln 2000.

Abstrakt

Předložená disertační práce podává analýzu pěti románů a jednoho prozaického fragmentu německého spisovatele Wolfganga Koeppena (1906-1996). První část disertace je zaměřená na Koeppenovu tematizaci fenoménů moderny a vědomí moderního člověka. Ve druhé části zkoumám existenciální dimenzi Koeppenových románů a pokouším se je zasadit do kontextu existencialistického diskursu, který měl značný vliv na vznik a etablování tzv. existencialistické literatury. Disertační práce vychází z pozorování, že Koeppenovy romány s texty existenciálních filosofů a existencialistických autorů spojuje téma problematiky lidské existence a situace člověka v historické realitě moderny.

Disertace zařazuje Koeppenovy romány jakožto texty náležející k literární moderně do tematického komplexu reflexe moderny. Je pro ni určující okolnost, že tyto romány kriticky reagují na racionalistickou modernu. Následně se zabývá vybranými topy, které představují literární ztvárnění krizových fenoménů moderny a moderního vědomí, k nimž patří deficit smyslu, ztráta utopie nebo krize individuálního subjektu. V kontextu moderny je interpretována též melancholie Koeppenových protagonistů, která mj. poukazuje na jejich nespokojenost ve zmechanizovaném moderním světě a vytváří živnou půdu pro zachycení metafyzického bezdomoví moderního člověka. První část disertace uzavírá kapitola věnovaná topu moderní ženy.

Druhá část disertační práce analyzuje, jak romány Wolfganga Koeppena zpracovávají elementy existencialistického diskursu. Tento záměr vychází z komparatistické teze Angeliky Corbineau-Hoffmannové, podle níž literatura představuje polyvalentní systém, který umožňuje různá přiřazení. V případě textů Wolfganga Koeppena je očividné, že je lze ukotvit v širším kulturním kontextu existencialistického diskursu.

V Koeppenově poválečné trilogii nabývá centrálního významu zobrazení druhé světové války, krizových symptomů poválečné doby a znejistění moderního člověka prostřednictvím existencialistického diskursu. Ve všech třech románech trilogie je artikulován „prožitek dějinnosti“, který tvoří ústřední kategorii v myšlení Jeana-Paula Sartra. Spřízněnost Koeppenových textů s existencialistickým diskursem dokládají pojmy převzaté z tohoto diskursu, obdobné obrazy světa a analogické reflexe. Očividně existencialistického ražení jsou topy vrženosti a časovosti, seberealizace a sebeztráty, solidarity a angažovanosti, absurdity, revolty a mezních situací. V reflexích Koeppenových postav se dají najít explicitní odkazy na Søren Kierkegaarda, Martina Heideggera a na postulát nicoty Jeana-Paula Sartra. Roman *Skleník* vykazuje intertextuální aluze na Sartrův román *Nevolnost*. S texty Sorena

Kierkegaarda Koeppenovy romány spojuje uchopení problematiky zoufalství, estetické, etické a náboženské existence, s Jaspersem, Marcelem a Heideggerem Koeppenův vypravěč sdílí kritický pohled na modernu, nedůvěru k technice a ke kulturnímu průmyslu. Stejně jako v textech Sartra, Camuse a existenciálního myslitele Jeana Améryho se v románech Wolfganga Koeppena vyskytuje motiv sebevraždy, který disertace pojednává ve spojitosti s otázkami determinovanosti a svobody lidského jedince.

Abstract

The submitted doctoral thesis is an analysis of five novels and one prosaic fragment of the German writer Wolfgang Koeppen (1906-1996). Its first part concentrates on Koeppen's literary depiction of the phenomena of modernity and of the modern consciousness. In the second part I follow the existential dimension of Koeppen's novels and I try to put them into the context of the existentialist discourse, which influenced the genesis and the establishment of the so called existentialist literature. Koeppen's novels share with the texts of existential philosophers and writers the topic of the problems of human existence and of the situation of man in the historic reality of the modern times.

This doctoral thesis places Koeppen's novels, as novels belonging to the literary modernism, into the thematic context of the reflexion of modernity. It is based on the foundation that Koeppen's novels depict the phenomena of the rationalistic modernity and of the modern consciousness with a critical intention. As follows, it deals with the selected themes of Koeppen's novels such as the lack of meaning, the loss of utopia and the crisis of the individual in the modern era. In the context of modernity, also the melancholy of Koeppen's protagonists is being interpreted which has, apart from other things, a connection with their dissatisfaction of the modern world and their reflection of the metaphysical homelessness of the modern man. The first part of the doctoral thesis is concluded by a chapter dealing with the topic of the modern woman.

The second part of the doctoral thesis examines how the novels of Wolfgang Koeppen work with the elements of the existentialist discourse. This intention corresponds with the thesis of Angelika Corbineau-Hoffmann which says that literature is a polyvalent system which enables various assignments. Koeppen's narrative texts can obviously be contextualized in the broader cultural complex of the existentialist discourse.

In Koeppen's postwar trilogy the reflection of World War II, of the critical symptoms of the postwar time, and the insecurity of the modern man through the existentialist discourse gains the central meaning. In all three novels there is the „experience of the historicity“ articulated, which is the central category of the thinking of Jean-Paul Sartre. The affinity of Koeppen's texts to the existentialist discourse is exemplified by the concepts taken from this discourse, similar pictures of the world and analogue reflections. Clearly existentialist are the topics of plunging into existence and the time basis of existence, self-realisation and self-loss, solidarity and commitment, absurdity, the revolt and the boundary situations. In Koeppen's novels we can find explicit references to Søren Kierkegaard, Martin Heidegger and to the

postulate of the nothingness by Jean-Paul Sartre. The novel *The Hothouse* shows intertextual allusions to the novel *Nausea* by Jean-Paul Sartre. With the texts of Søren Kierkegaard, Koeppen`s novels are combined through the depiction of the problems of despair, the aesthetic, ethical and religious existence; with the texts of Jaspers, Marcel and Heidegger, Koeppen`s narrator shares a critical view of the modernity, the distrust of the technic and on the culture industry. As in the texts of Sartre, Camus and the existential thinker Jean Améry Wolfgang, Koeppen`s novels introduce the motif of suicide, which the dissertation solves in connection with the questions of the determination and freedom of human individuals.

Abstract

Die vorliegende Dissertation bietet eine Analyse von fünf Romanen und einem prosaischen Fragment des deutschen Schriftstellers Wolfgang Koeppen (1906-1996). Der erste Teil der Dissertation konzentriert sich auf die Koeppensche Thematisierung der Phänomene der Moderne und des modernen Bewusstseins. Im zweiten Teil wird die existentialistische Dimension der Koeppenschen Romane betrachtet und diese Romane werden in Kontext des existentialistischen Diskurses gesetzt, der einen erheblichen Einfluss auf die Entstehung und die Etablierung der sog. existentialistischen Literatur hatte. Die Koeppenschen Romane verbindet mit den Texten der existentialistischen Philosophen und der existentialistischen Autoren das Thema der Problematik der menschlichen Existenz und der Situation des Menschen in der geschichtlichen Wirklichkeit der Moderne.

Die Dissertation ordnet die Romane Koeppens als Texte, die zu der literarischen Moderne gehören, in den thematischen Komplex der Reflexion der Moderne ein. Sie geht von der grundsätzlichen Feststellung aus, dass Koeppen die rationalistische Moderne kritisch darstellt. Im folgenden befasst sie sich mit den ausgewählten Topoi der Koeppenschen Romane, die für eine literarische Gestaltung der Krisenphänomene der Moderne und des modernen Bewusstseins stehen. Zu diesen zählen das Sinndefizit, der Utopieverlust oder die Krise des individuellen Subjektes. Im Kontext der Moderne wird auch die Melancholie der Koeppenschen Protagonisten interpretiert. Es wird gezeigt, dass sie u.a. mit ihrem Unbehagen in der mechanisierten modernen Welt und der Reflexion der metaphysischen Obdachlosigkeit des modernen Menschen zusammenhängt. Den ersten Teil der Dissertation schließt ein Kapitel ab, das dem Topos der modernen Frau gewidmet ist.

Der zweite Teil der Dissertation überprüft, wie die Romane Koeppens Elemente des existentialistischen Diskurses verarbeiten. Dieses Vorhaben korrespondiert mit der komparatistischen These von Angelika Corbineau-Hoffmann, nach der die Literatur ein polyvalentes System darstellt, das verschiedene Zuordnungen ermöglicht. Im Falle der Texte Wolfgang Koeppens ist es offensichtlich, dass man sie im weiteren kulturellen Komplex des existentialistischen Diskurses kontextualisieren kann.

In Koeppens Nachkriegstrilogie gewinnt die Zentralbedeutung die Reflexion des Zweiten Weltkriegs, der Krisensymptome der Nachkriegszeit und der Verunsicherung des modernen Menschen mittels des existentialistischen Diskurses. In allen drei Romanen der Nachkriegstrilogie wird das „Erlebnis der Geschichtlichkeit“ artikuliert, das eine wichtige Kategorie in dem Denken Jean-Paul Sartres bildet.

Die Verwandtschaft der Koeppenschen Erzähltexte mit dem existentialistischen Diskurs belegen die Termini, die aus diesem Diskurs übernommen worden sind, ähnliche Weltbilder und auf der Ebene des Erzählers und der Figuren analoge Reflexionen. Offenkundig existentialistischer Prägung sind die Topoi der Geworfenheit und der Zeitlichkeit, der Selbstverwirklichung und des Selbstverlustes, der Solidarität und der Engagiertheit, der Absurdität, der Revolte und der Grenzsituationen. In Koeppens Romanen kann man auch explizite Verweise auf Søren Kierkegaard, Martin Heidegger und auf das Postulat des Nichts Jean-Paul Sartres finden. Der Roman *Das Treibhaus* weist intertextuelle Anspielungen auf den Roman *Der Ekel* Sartres auf. Mit den Texten Søren Kierkegaards verbindet die Koeppenschen Romane die Darstellung der Problematik der Verzweiflung, der ästhetischen, ethischen und religiösen Existenz, mit Jaspers, Marcel und Heidegger teilt der Koeppensche Erzähler den kritischen Blick auf die Moderne, das Misstrauen gegen die Technik und die Kulturindustrie. Gleich wie in den Texten Sartres, Camus` und des existentialistischen Denkers Jean Améry erscheint in den Romanen Wolfgang Koeppens das Motiv des Selbstmordes, das die Dissertation im Zusammenhang mit den Fragen der Determiniertheit und der Freiheit des menschlichen Einzelnen aufgreift.

